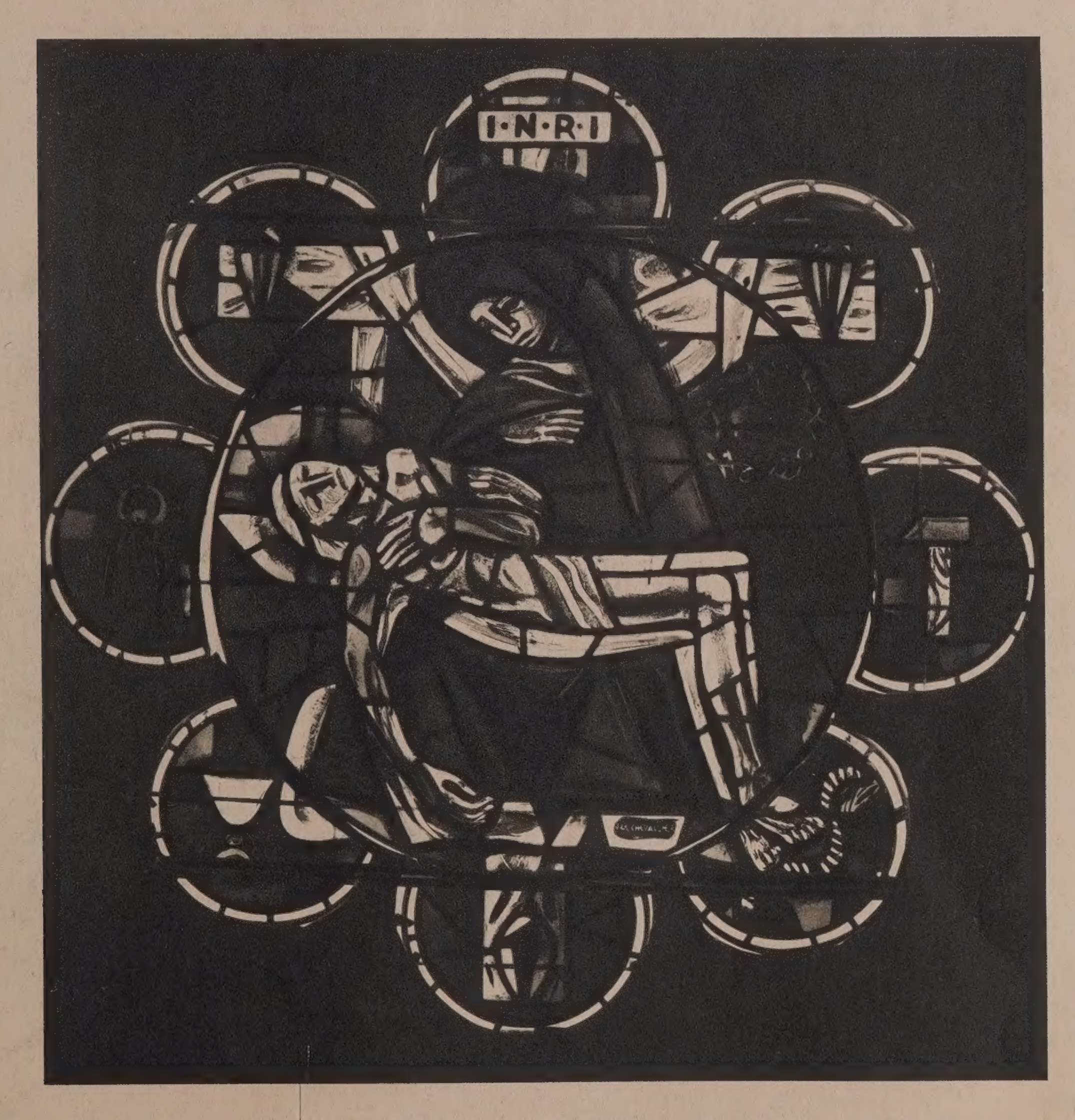
L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE D'ART SACRÉ
PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS
DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ.



nuno gonçalves et les primitifs portugais, par paul fierens.
architecture, une réalisation portugaise, par marcel schmitz.
sculptures de philippe kaeppelin, par yves sjöberg.
vitraux de jacques le chevallier, par joseph pichard.
orfèvreries · bibliographie

nos 2 & 3 XVIIIe année 1949

L'ARTISAN ET LES ARTS LITVRGIQVES

REVUE TRIMESTRIELLE DIX-HUITIÈME ANNÉE

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ-LEZ-BRUGES (BELGIQUE)

ALLOCUTION DE S.S. LE PAPE PIE XII
AUX ARTISTES DE LA VILLA MEDICIS, A ROME

Nos lecteurs seront heureux de retrouver ici, in extenso, *dans sa teneur française originale, le discours si remarquable que Sa Sainteté le Pape Pie XII adressa le 19 mai 1948 aux pensionnaires de la Villa Médicis.*

UN des plus beaux panoramas de Rome, au dire des voyageurs, est celui qui s'étend sous leurs yeux, quand du Pincio, de votre Académie de France, leur regard se dirige vers Saint-Pierre et le Vatican. Quoi de plus compréhensible que Notre joie de vous voir, artistes, franchir cette courte distance et venir de chez vous jusqu'à Nous ?

L'art, exprimé par les formes et les couleurs ou par les sons, germe ou gazouille en tous pays — et le climat de France lui est des plus favorable ; — il vient, dit-on, s'épanouir ou chanter à Rome, y apportant toutefois et y gardant les tonalités lumineuses ou sonores de son terroir ; mais ici, au contact des artistes de tous les autres pays, qui s'y donnent rendez-vous, sans perdre de son originalité, il s'harmonise avec tous et s'enrichit. A Rome même, nul lieu n'est comme celui-ci, pour ainsi dire, leur patrie commune. C'est un fait, un fait providentiel : faut-il s'en étonner ?

Bien loin de là, il apparaît tout normal ; sans doute parce que la Rome antique était le centre de la civilisation humaine, et parce que la Rome chrétienne en est la capitale spirituelle. Mais on peut en chercher aussi la raison profonde et propre à l'art. Dante l'a dit avec la majesté de son génie : *Vostr' arte a dio quasi è nipote (Inf. XI, 105).* C'est qu'il est le fils de la nature. Il se penche sur elle, il la contemple, il l'écoute en silence, non pour lui arracher son secret, mais pour entendre ses confidences, comme on écoute celles d'une mère. Il n'en fait point sa proie pour étaler aux yeux indiscrets l'inégalable beauté de son vêtement extérieur ; il n'en fait point son esclave, la torturant pour la plier, défigurée aux caprices de sa pensée absconse. Aussi distant d'un réalisme exagéré, tout matériel et de mauvais aloi, que d'un faux idéalisme qui la sacrifie à la fantaisie égoïste et orgueilleuse, avec un respectueux amour de fils, il devine la transparence de son voile, il entend l'écho de son chant intérieur et, dans cette transparence, dans cet écho, il découvre, enchanté, ce que, même dans les êtres les plus matériels, elle recèle d'esprit, de reflet divin.

Joie de l'artiste qui, en toute créature, voit resplendir la lumière du Créateur ; noble mission de l'artiste, qui aide les plus insensibles et les plus étourdis à voir, à goûter la beauté naturelle des plus humbles choses et à travers elle la beauté de Dieu et, tout en foulant des pieds la terre, à lever le front et les yeux vers le ciel, vers Dieu.

Cette mission, remplissez-la de votre mieux, avec tout votre amour. Et afin qu'elle vous y assiste, Nous invoquons pour vous la Vierge Mère, la toute sainte et la toute belle, l'inspiratrice des vrais artistes. Et Nous-même, Vicaire du Verbe qui, étant miroir de la splendeur du Père, s'est fait chair et a habité parmi nous, de tout Notre cœur, Nous vous donnons Notre Bénédiction apostolique.

Sur la couverture : *Jacques Le Chevallier : Fragment de vitrail à la cathédrale de Besançon.*

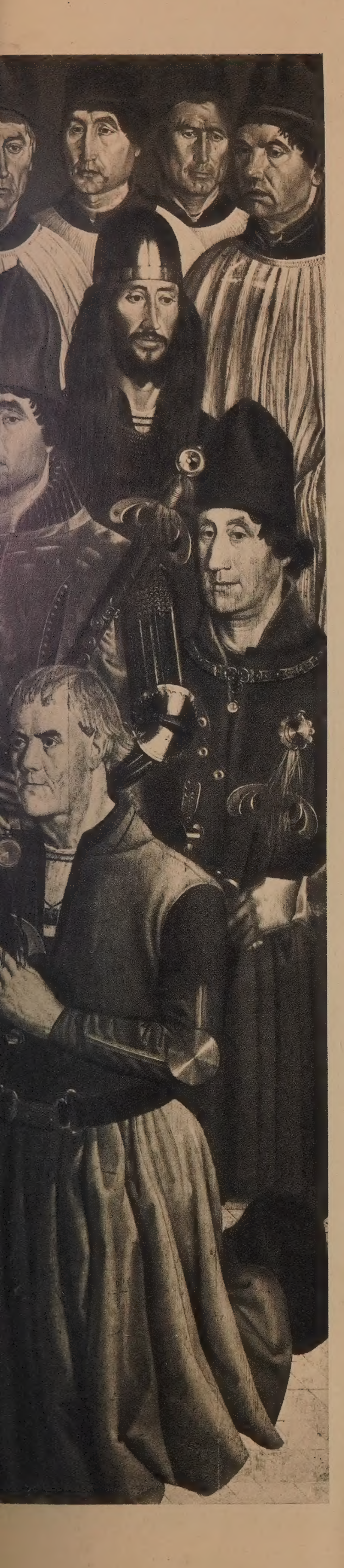
NUNO GONÇALVES
ET LES PRIMITIFS PORTUGAIS



UN grand artiste, un seul chef-d'œuvre. — Nuno Gonçalves, son Retable de saint Vincent, — et c'est assez pour que la peinture portugaise, au XVe siècle, existe aussi complètement, aussi fortement que toute autre. C'est aux sommets que se mesure l'altitude non seulement des chaînes de montagnes, mais des « écoles », comme on dit. Que nous importent les moyennes et la « production » artistique qui fait escorte aux ouvrages exceptionnels, qui en reflète quelque chose en en vulgarisant le style et en le réduisant à des formules ? Autour du mont, du pic Nuno Gonçalves, il y a sans doute une « école » d'excellents peintres portugais. On conserve environ six cents panneaux de cette école, dont l'évolution a sa continuité, sa logique, et l'on convient que, de 1450 à 1550, la peinture a connu au Portugal, sous les rois de la dynastie d'Avis, une efflorescence des plus remarquables, atteignant le plus honorable niveau. Mais tout cela serait de peu de poids, de peu de prix, s'il n'y avait, dominant le panorama, le glorifiant, lui prêtant l'ampleur qui est personnelle au maître du fameux Retable, ce Nuno Gonçalves, tiré de l'oubli par José de Figueiredo et qui, peintre du roi Alfonse V, a exécuté, vers 1460, les six panneaux qui furent transportés de la cathédrale de Lisbonne au Musée d'Art ancien de cette ville et qui furent montrés à Paris durant l'été de 1931. Ce sont des œuvres admirables, sans équivalent dans l'histoire de la peinture. Ce sont les véritables lettres de noblesse de l'art portugais.



Nuno Gonçalves : Polyptyque de Saint Vincent ; panneau de l'Infant. (Lisbonne, Musée d'Art ancie



Ci-dessus et à la page 321: *Nuno Gonçalves: Détails du Polyptyque de Saint Vincent.*

Le regretté José de Figueiredo avait groupé les six panneaux en deux triptyques. M. Reynaldo dos Santos croit aujourd'hui qu'ils composaient plutôt un polyptyque (avec peut-être une image sculptée au centre). Ils représentent saint Vincent, patron du royaume et de la ville de Lisbonne, entouré par Alfonse V, la reine, le prince héritier (le futur Jean II), Henri le Navigateur, les dignitaires de la cour, l'archevêque de Lisbonne avec ses chanoines, les ducs de Bragance, un chevalier maure, un Juif porteur de la tora, des pêcheurs enveloppés dans leur filet « comme un roi dans son manteau », etc. Tout le Portugal « de l'époque des expéditions africaines et des premières découvertes maritimes » est rassemblé dans ce chef-d'œuvre. Les caractères de son art et le plus beau moment de son histoire s'y résument en traits puissants, originaux.

On a beaucoup dit que la peinture portugaise se rattachait à la flamande, et l'on a rappelé le voyage que Jean van Eyck, en 1428, fit au Portugal et en Espagne avec les ambassadeurs de Philippe le Bon. Cependant la technique et la conception de Nuno Gonçalves diffèrent très sensiblement de celles du maître septentrional. Il y a dans les têtes d'hommes qui comptent parmi les morceaux les plus impressionnants de son retable, une facture large et synthétique, une âpreté d'accent, une monumentalité que nous retrouvons seulement, à peu près à la même époque, dans le donateur de la *Pietà* de Villeneuve. On sait aussi que le nom de Nuno Gonçalves a été prononcé devant l'*Homme au Verre de Vin* du Louvre, attribué à un émule de Jean Fouquet.

Quoi qu'il en soit des relations de la peinture portugaise avec celle des autres foyers européens au XVe siècle, les triptyques ou le polyptyque de saint Vincent sont d'un peintre qui se révèle un constructeur en même temps qu'un psychologue. Le panneau dit « des moines », avec ses visages taillés à grands pans, avec la précieuse coloration des vêtements blancs aux plis sculpturaux, peut se comparer aux meilleurs portraits de donateurs de Van der Goes. Mais la facture décidée, en pleine pâte, va jusqu'à évoquer les plus énergiques figures de Frans Hals, — et jusqu'à nous faire ressouvenir que Velazquez était un demi-Portugais.

On ne connaît pas d'autres œuvres de Nuno Gonçalves. On retrouve son style dans les tapisseries de la *Prise d'Arzila et Tanger*, que M. Reynaldo dos Santos découvrit en Espagne et qui furent tissées en Flandre. Quelque chose aussi de sa majesté, de sa vigueur, de sa plasticité et de sa piété profonde se perpétue dans un émouvant *Ecce Homo* de la fin du XVe siècle, appartenant au Musée d'Art ancien de Lisbonne et qui, le front voilé jusqu'aux paupières, offre de face un torse tout rayé de sang et le masque le plus poignant, le plus amer.

Au XVIe siècle, la peinture portugaise, qui ne s'engage pas dans les mêmes voies que l'architecture manuéline (laquelle superpose aux formes du gothique tardif une décoration luxuriante et « prébaroque »), se tourne vers les Flandres et spécialement vers l'école d'Anvers, vers Quentin Metsys. Un artiste d'origine flamande, arrivé au Portugal à la fin du XVe siècle et connu sous le nom de Francisco Henriques, joue un rôle prépondérant. M. Reynaldo dos Santos a écrit la biographie de Henriques et a dressé le catalogue de son œuvre abondante et légèrement maniériste. Son grand retable d'Evora, au Musée d'Art ancien de Lisbonne, comporte notamment un *Martyre de cinq Franciscains au Maroc* qui témoigne d'une invention dramatique capable d'échapper aux redites et aux conventions. Un collaborateur de Francisco Henriques, Frei Carlos, plus flamandisé encore que le précédent (c'est à Van Orley qu'il nous fait penser), peint des scènes religieuses d'un sentiment tendre, fervent, et d'une exécution soignée. Son activité se prolonge jusqu'en 1540.

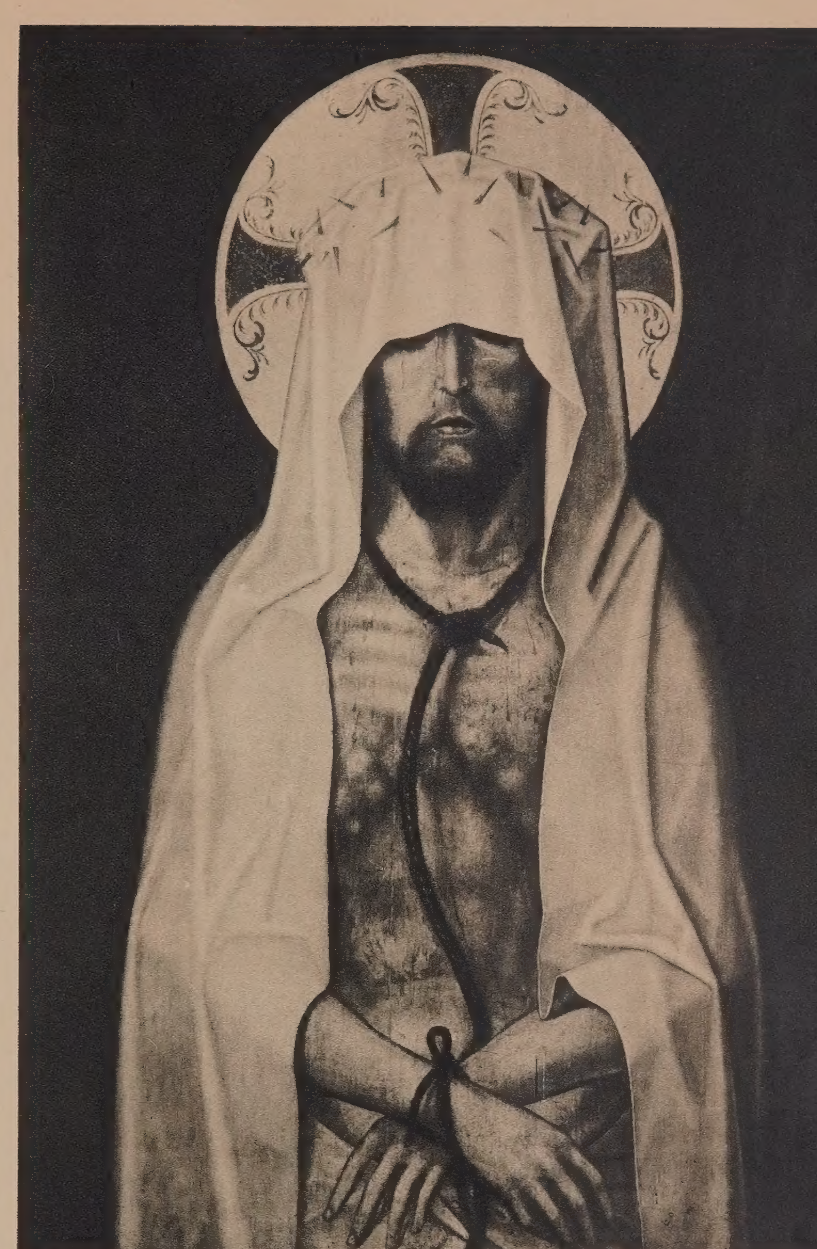
En l'église Saint-Jean de Tomar, la *Salomé* de Gregorio Lopes dérive de celle que Quentin Metsys a peinte pour son beau triptyque d'Anvers. Le décor de la scène est d'un luxe manuélin, vraiment royal. Au Musée d'Art ancien de Lisbonne, dans le fond tout maritime du *Martyre des onze mille Vierges*, œuvre du Maître de Santa-Auta, reparaît l'obsession portugaise de l'époque : des caravelles à la Bruegel se balancent à la crête de petites vagues régulières et tendent leurs voiles au vent du voyage, de l'aventure. Plus solide, l'œuvre de Cristovao de Figueiredo contient des portraits remarquables, exempts de l'espèce de préciosité italianisante qui envahit alors l'art religieux. Certaines têtes, dans la *Mise au Tombeau* qu'on peut voir au Musée d'Art ancien de Lisbonne, font entendre comme un dernier écho du retable de saint Vincent.

Des découvertes d'archives et un important ouvrage de M. Luis Reis Santos ont permis de reconnaître une existence réelle à un peintre plutôt légendaire, désigné sous le nom de Grao Vasco et qui s'appelait, en fait, Vasco Fernandes. Il a vécu de 1480 environ à 1542 ou 1543. M. Reynaldo dos Santos doute qu'il soit l'auteur du grand retable de Viseu, composé de quatorze panneaux, et de tout ce qu'on a attribué à Grao Vasco. M. Luis Reis Santos tient au contraire le dit retable pour éminemment caractéristique d'une première manière (de jeunesse ou d'adolescence), où Vasco Fernandes subit l'influence des Flamands et des Allemands. Il perçoit toutefois un accent local dans le panneau de *Jésus au Jardin des Oliviers*, où l'inspiration de l'artiste lui paraît plus pure qu'ailleurs, et où nous admirons l'ingénieux groupement des apôtres, au premier plan, et la figure extatique, douce et quasi tremblante, du Christ en prière. Du même Vasco Fernandes, le *Saint Pierre* de l'église Saint-Jean de Tarouca, imposant, austère, farouche, est assurément, pour reprendre les termes de M. Reynaldo dos Santos, « un des plus beaux panneaux portugais après ceux de Nuno Gonçalves ».

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'action de l'Italie prend le pas sur celle des Flandres. Le sentiment traditionnel, naturaliste, survit quelque temps encore dans le portrait, où l'on voit briller Cristovao Lopes, Cristovao de Morais, et enfin Sanches Coelho, dernier grand peintre de l'école portugaise (laquelle ne se prolonge guère au delà du désastre national d'Alcacer-Kibir, 1578) et premier portraitiste — dans la ligne de notre Antonio Moro — de la naissante école de Madrid.

Paul FIERENS
Professeur à l'Université de Liège,
Conservateur en chef des Musées
royaux des Beaux-Arts de Belgique.

« Ecce Homo ». Fin du XVe siècle. (Lisbonne, Musée d'Art ancien.)



Maître du Retable de Vizeu : Jésus au Jardin des Oliviers. (Vizeu, Musée Grao Vasco.)

A droite : *Nuno Gonçalves : Le Roi Alphonse V, l'Africain. Détail du Polyptyque de Saint Vincent. (Lisbonne, Musée d'Art ancien.)*



L'ARCHITECTURE MODERNE DES EGLISES

UNE RÉALISATION PORTUGAISE



Eglise Notre-Dame-de-Fatima, à Lisbonne. Architecte : Pardal Monteiro.

L'Eglise Notre-Dame de Fatima à Lisbonne, la belle réalisation de l'architecte portugais Pardal Monteiro, nous donne l'occasion, une fois de plus, de serrer le concept de la modernité dans l'art, et particulièrement dans l'art religieux.

Depuis quelques trente ans qu'elle se poursuit activement on ne peut nier que la rénovation de l'architecture religieuse ait fait de sérieux progrès.

Le temps n'est plus où bâtir une église en style moderne paraissait un défi au bon sens, bien mieux un outrage à la divinité.

Sans doute, il est encore quelques citadelles où le vieil esprit de formalisme traditionnel maintient une défense plus illusoire d'ailleurs que réelle, mais dans l'ensemble, on peut considérer la cause comme gagnée pour ce qui est du principe tout au moins, car dans l'application il y a bien des choses à dire, et des réserves à faire.

Une église moderne n'est pas seulement une église bâtie de nos jours, avec des matériaux nouveaux, une technique neuve et des dispositions originales, une église qui ne soit pas un pastiche ou une réplique d'églises anciennes, elle est avant tout une église qui réponde à l'esprit d'un temps, qui ressortisse à un style, qui selon la définition même du style, et la seule que l'on puisse admettre, ne soit pas une invention gratuite, le caprice d'un seul, fût-il génial, mais reproduise un ensemble de formes, dans lesquelles une collectivité à une époque donnée trouve et aime à s'exprimer.

Cette collectivité est ici et d'abord l'univers catholique, que de puissants liens et une foi commune ont toujours conduit, au cours des âges, à s'exprimer dans un vocabulaire accessible à tous et compris de tous, langage de mots d'abord, mais langage aussi des formes, que celles-ci apparaissent dans le

déroulement des cérémonies liturgiques, ou s'affirment dans la structure des édifices qui les abritent.

Les églises romanes de Catalogne, de France ou des Pays-Bas, si différentes qu'elles soient dans certaines particularités de leurs plans ou dans leurs matériaux, ont en commun des traits qui les apparentent étroitement. Les cathédrales gothiques, elles aussi, sont sœurs. De même, les édifices religieux de l'âge baroque sont nés d'un même esprit. Egalement marquée du signe de la renaissance catholique, l'architecture manuéline n'est guère différente dans son essence des grands dispositifs scéniques imaginés par Bernin ou Rubens pour la défense et l'illustration de la foi romaine, une et indivisible.

Il n'en va plus de même aujourd'hui. Si l'univers catholique continue d'exister, il ne constitue plus dans l'espace la masse compacte, le bloc géographique que formait la chrétienté à son âge d'or.

Sans doute, les édifices religieux catholiques au cours des deux derniers siècles ont-ils continué d'offrir des caractères communs, et qui les font reconnaître. Sans doute les affichent-ils encore aujourd'hui.

Mais l'écart entre les concepts architecturaux, qui commandent à leurs structures, s'est singulièrement élargi et davantage encore depuis le moment où l'architecture contemporaine, soucieuse d'échapper à l'envoûtement des styles, s'est résolue à chercher sa voie hors des sentiers battus.

Peut-on, à ne s'en tenir qu'aux formes, imaginer éloignement plus grand, sinon même antagonisme, qu'entre cette Notre-Dame de Fatima, que l'on nous propose aujourd'hui, fleur blanche et rose, éclose aux souffles tièdes de l'Atlantique Sud, et l'une de ces noires églises de briques, hollandaises, en lesquelles, il n'y a guère, nous saluions les premières manifestations authentiques du renouveau de l'architecture ?

Faut-il se hâter d'en tirer des conclusions ? Nous ne le pensons pas, mais nous constatons le fait. L'architecture religieuse catholique moderne n'est pas une. Plus encore que les techniques, les influences nationales la conduisent dans des voies divergentes.

Ces divergences de surface, si évidentes qu'elles soient, nous pourrions aussi bien nous en accommoder si par delà les variations de l'écriture, nous décelions une unité foncière dans la pensée.

Cherchant à définir les tendances maîtresses — et salutaires — de la nouvelle architecture, Maurice Brillant les voyait comme suit : « la haine des vains ornements et des surcharges inutiles ; l'utile au contraire, étant la source de la beauté, ou si l'on veut, la beauté naissant d'une exacte obéissance à la destination du

Eglise Notre-Dame-de-Fatima, à Lisbonne. Architecte : Pardal Monteiro.



monument, la logique par conséquent présidant à la construction et la dirigeant ; la décoration architecturale cherchée dans le rythme, c'est-à-dire dans l'équilibre des pleins et des vides et dans la combinaison des lignes et des surfaces, non pas dans un agrément ajouté, plaqué, sans lien essentiel avec l'édifice lui-même, mais sortant de l'architecture elle-même ; la matière affirmée plutôt que dissimulée ; souci de vérité s'unissant au souci de logique ; enfin une construction qui dise nettement ce qu'elle est, ce à quoi elle est ordonnée, qui se révèle église, gare ou théâtre, et dont les divers éléments, parlant aussitôt à nos yeux, révèlent leur fonction et leur but ».

Rien de plus vrai et de plus juste. Rien qui s'applique plus étroitement à l'œuvre architecturale d'un Perret par exemple, mais aussi à l'œuvre des grands architectes hollandais. Cependant il n'est rien de plus éloigné en fait, de plus différent et opposé dans l'ordre du sentiment, sinon de l'esprit, que ces œuvres issues l'une du rationalisme français d'essence cartésienne, l'autre du robuste sentiment des valeurs plastiques, inhérent au génie des modernes bâtisseurs hollandais, qu'ils aient nom Berlage, Dudok ou Kropholler.

Nous voyons par là qu'un style, comme nous le rappelions plus haut, n'est pas seulement l'aboutissant de certains principes constructifs, mais l'affirmation de qualités et de concepts originaux, non point tant individuels que collectifs.

Il y a un style hollandais moderne, et dans l'art d'église en tout premier lieu, comme il pourrait y avoir un style moderne français, à supposer, ce qui n'est pas, que les principaux architectes français veuillent se rallier aux formules défendues et employées par les frères Perret, qui sont sans doute, parmi toutes celles qui se sont affirmées dernièrement en France, les plus spécifiquement françaises, en ce qu'elles dérivent et se réclament le plus directement des formules du style gothique, qui fut le style français par excellence.

Pardal Monteiro, lui aussi, et avec lui le cardinal-patriarche de Lisbonne qui l'approuve, entend que son œuvre soit placée sous le signe du génie local. Notre-Dame de Fatima n'est pas seulement une œuvre d'architecture moderne, elle est aussi ou veut être un édifice national, une église d'inspiration portugaise.

Nous n'y voyons pour notre part aucun inconvénient. Au contraire. Le style roman, le style gothique, l'architecture baroque ont eu, eux aussi, leurs provinces et leurs physionomies locales.

Le drame n'est pas là — car le drame, à notre avis existe, et nous pensons que les meilleurs, les plus perspicaces d'entre les constructeurs d'églises modernes s'entendent déjà dans leur for intérieur pour le reconnaître —, il est dans la trop grande liberté que les techniques d'aujourd'hui nous accordent.

Aux hautes époques de l'art religieux, le jeu, l'écart consentis aux mouvements et aux inventions du constructeur étaient plus limités.

Le cintre, la colonne, la voûte, opposaient des barrières qu'il était difficile, voire dangereux de franchir. Le répertoire des formes éprouvées ou permises était relativement étroit, les disciplines plus strictes et le consentement aux inventions nouvelles plus mesuré. Le constructeur de génie, au même titre que l'humble maçon, s'accommodait des conventions, et c'est dans les restrictions mêmes qu'elles lui imposaient qu'il trouvait son meilleur appui et l'occasion d'utiliser au maximum la puissance de son inspiration. Construire, pour lui, n'était pas tant une occasion de faire œuvre personnelle, de s'affirmer à la face de ses émules, qui n'étaient pas encore des rivaux ou des chefs d'école, férus d'une doctrine, mais de simples compagnons d'atelier. C'était avant tout pour lui l'occasion de résoudre, correctement, s'il n'était pas parmi les plus grands, magnifiquement, s'il possédait l'étincelle, un problème dont il n'avait pas à fournir lui-même les données.

Il y a eu des inventeurs dans l'architecture romane, dans l'architecture gothique, mais ces inventeurs étaient perdus dans la foule anonyme. Ils ne se distinguaient guère du commun, même s'ils étaient placés à sa tête. Pierre de Craon, magnifié par Claudel, n'était pour les siens guère plus qu'un contremaître, tailleur de pierre expert parmi d'autres, ou qu'un moine obscur délégué par une abbaye.

Il a fallu, pour que l'architecte émerge dans la mémoire des hommes, que viennent les temps de la Renaissance, et la différenciation de l'artiste et de l'artisan.

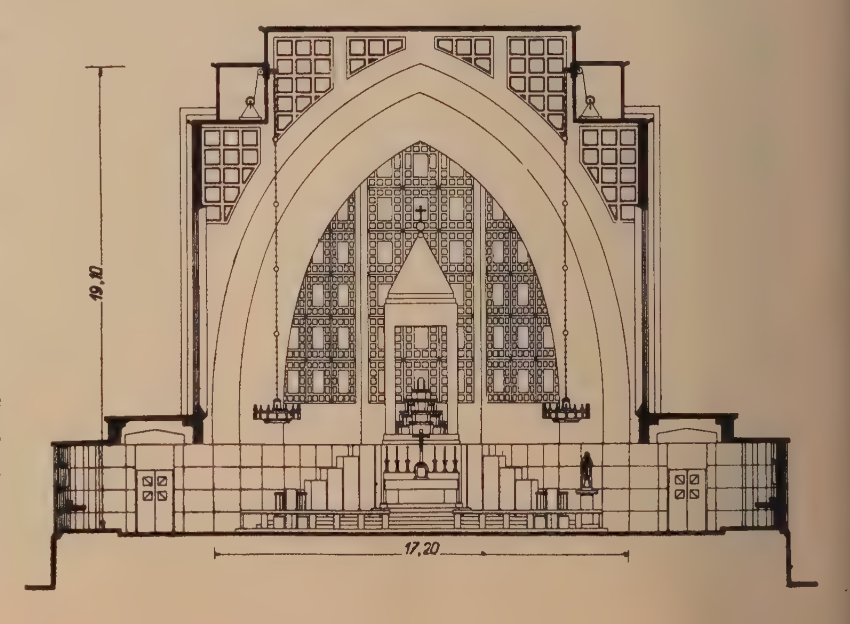
Mais si l'on estime que l'architecture, plus que tout autre art, dérive d'un état de la sensibilité collective, ou tout au moins est l'art qui se prête le mieux à le traduire, on est fondé à croire que l'anonymat de ses ouvriers fut pour elle comme pour eux un bienfait.

On ne remonte pas le cours de l'histoire. Nous devons accepter notre temps pour ce qu'il est, un temps d'expériences, dans tous les domaines et dans l'architecture en particulier, un temps aussi où une nouvelle civilisation, ou si l'on préfère un nouvel humanisme est en voie de naître. Les solutions que nous apportons aujourd'hui à nos problèmes n'ont rien de définitif. Elles ne peuvent que préparer un meilleur avenir, ce retour, devenu nécessaire, à l'unité, d'une société qui n'a jamais été à ce point divisée.

Ce n'est diminuer en rien les mérites réels et les hautes qualités de l'œuvre architecturale réalisée par Pardal Monteiro à Lisbonne, que de croire qu'elle aussi ne constitue qu'un chaînon, qu'une étape, dans la longue chaîne d'expériences que l'architecture moderne aura encore à conduire avant de se réaliser dans sa perfection, c'est-à-dire dans l'accomplissement d'un style, fleur suprême d'une civilisation.

Marcel SCHMITZ

Eglise N.-D.-de-Fatima, à Lisbonne. Coupe transversale. Architecte : Pardal Monteiro.

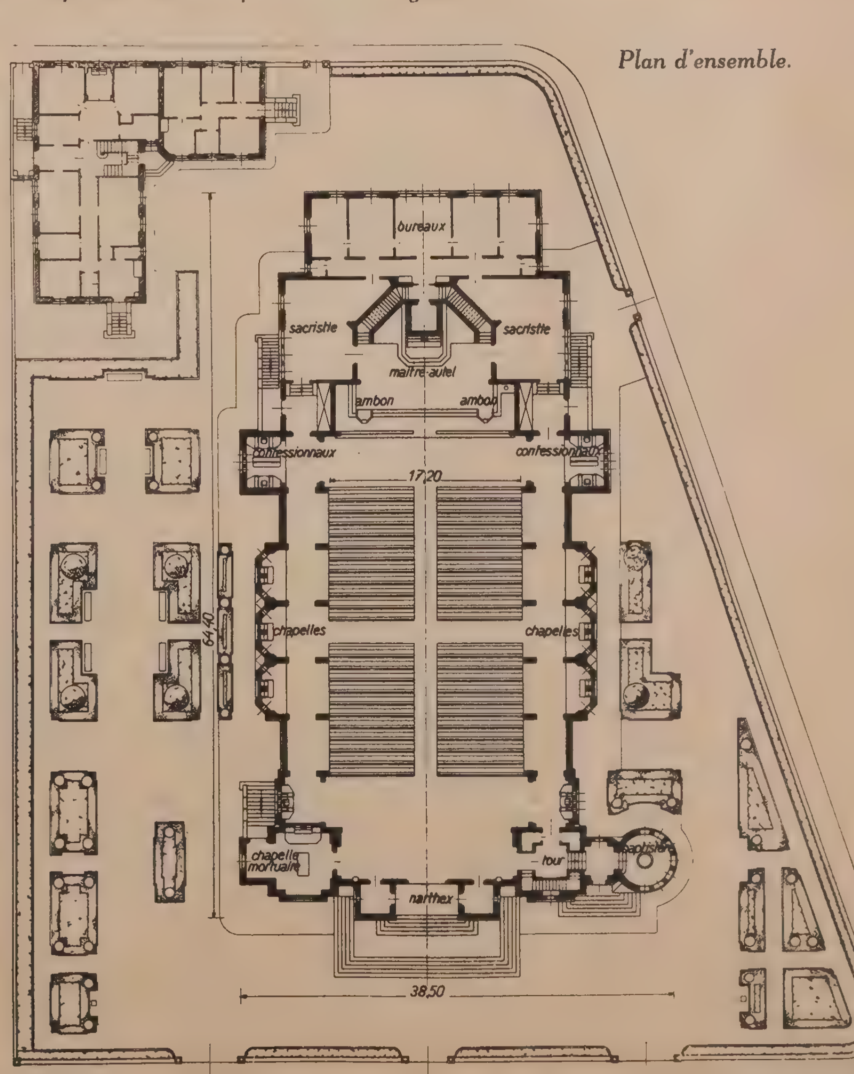






Eglise Notre-Dame-de-Fatima, à Lisbonne. Architecte : Pardal Monteiro.
Ci-dessus : *Vues intérieures* ; ci-dessous, à gauche : *Grille du baptistère dessinée par Almada Negreiros.*





Plan d'ensemble.

PHILIPPE KAEPPELIN





Philippe Kaeppelin : Saint François et Saint Georges. Chapiteaux au couvent Saint-Joseph, Le Puy (1943).

NATURA non facit saltus. Dans ce principe de la scolastique « La nature ne fait pas de saut » ne peut-on saisir l'expression d'une vieille et toujours jeune vérité qui contient le germe d'un sain évolutionnisme ? Nos pères du moyen âge chrétien construisaient pour Dieu, c'est-à-dire pour Celui qui est, pour Celui qui ne change pas. Et comme tout change sur terre, le moyen qui leur semblait le plus propre à imiter la plénitude d'immobilité divine, c'était de faire des œuvres durables, par la matière, par le fini, par la simplicité, par la richesse de contenu spirituel. C'était en outre de ne changer le mode d'expression que progressivement, par modifications insensibles. Certes, surtout dans le domaine architectural il est des époques où le rythme évolutif se précipitait, mais, sauf exception, l'on pouvait toujours discerner les maillons de la chaîne.
Le sens social, collectif de l'art aux époques de foi chrétienne aidait les artistes à garder le contact avec le peuple. La différence foncière à notre sens entre l'art du moyen âge et celui des temps modernes réside dans la fin qui lui est proposée. Avant la Renaissance, l'art est un langage qui sert à traduire et à répandre l'histoire de la révélation divine. Après la Renaissance qui est un retour offensif du vieux naturalisme païen, l'art tend à être annexé par l'homme et mis au service de sa sensualité et de son orgueil. Perdant le sens du divin, l'art n'unit plus les hommes entre eux, mais devient le fait d'une élite en même temps qu'il est pour chaque artiste le moyen d'extérioriser son moi. Tant pis pour ceux qui ne comprennent pas ce que l'artiste veut dire : ce sont des barbares.
D'autre part l'Etat prétendant se substituer à Dieu, ne manquait pas de s'arroger des droits de plus en plus tyranniques sur l'art, architecture, peinture, sculpture, et c'est là l'histoire dramatique de l'académisme. On voit donc dans cette émancipation de l'art vis-à-vis de la Révélation la racine de ces deux erreurs opposées mais complémentaires, qui ne cessent pas actuellement d'exercer leurs ravages. D'une part l'individualisme anarchique des artistes, d'autre part l'académisme conservateur ou révolutionnaire des milieux officiels.
N'y aurait-il pas sur cette terre de France où surgit jadis une si abondante floraison de tailleurs de pierre, d'« ymaigiers » anonymes, qui réalisèrent à la lettre la parole du Christ — si les hommes se taisent, les pierres crieront — des artistes, assez humbles, assez généreux, assez inspirés, pour reprendre le ciseau et le marteau de leurs pères et continuer ce travail narratif et expressif qui incarne dans la matière la plus résistante les réalités spirituelles les plus élevées en même temps que les plus humaines ?
Certes il y a de nos jours des individualités isolées de premier plan et les pays étrangers nous envient les noms de Maillol, de Despiau, de Gimond, de Laurens, de Lipchitz et de Zadkine. Mais ces sculpteurs travaillent pour les élites intellectuelles et moins encore que Rodin ou Bourdelle ne semblent accessibles

à la masse du peuple. Leurs procédés sont raffinés, leur inspiration procède plus ou moins du panthéisme et du naturalisme. En tout cas elle demeure pour sa plus grande part étrangère à la révélation chrétienne.

A cette question que nous posons, la terre arverne, cette portion la plus antique, ce cœur des Gaules répond en la personne de Philippe Kaeppelin.

Né au Puy, le 22 octobre 1918, la profession de chirurgien de son père lui communique vraisemblablement une pénétration d'esprit pour la structure intime des choses et une aptitude de la main à circonscrire l'essentiel. En tout cas, par un phénomène remarquable, le don de guérir en retranchant ce qui est superflu ou gâté se transforme en don de faire surgir de la matière des objets limités qui disent l'esprit. Ajoutez que, suivant une tradition assez répandue dans les milieux médicaux, le père et la mère de Philippe Kaeppelin sont passionnés de belles choses. Ils passent leur vie à collectionner les meubles, les bibelots, les tableaux, les statuettes, les mille et un objets rares ou curieux produits par l'ingéniosité des artisans, pour en orner un ravissant petit hôtel du XVIIIe siècle où notre jeune sculpteur vit jusqu'en 1946 dans une ambiance de beauté familiale et de communion avec le passé.

Comme tant de ses devanciers, marqués par la Providence du signe spécial des vocations contrariées, il vient à Paris en 1937 pour faire son droit. Naturellement il nous avoue n'avoir pas ouvert un livre et avoir passé son temps à l'Académie Jullian où il était allé par hasard, amené sans doute un jour par un camarade. Il y rencontre « Monsieur » Niclausse, qui se montre charmant avec lui au point d'intervenir auprès de ses parents pour obtenir d'eux qu'ils lui permettent d'abandonner le droit et de suivre son penchant pour la sculpture.

Le prix Crozatier du Puy vient encourager ses débuts et a pour conséquence son inscription aux Beaux-Arts où il demeure un an à l'atelier de Boucher, « dans le dégoût de cette senteur de chiffons mouillés, de chaleur lourde et d'ennui appliqué ».

Chose curieuse, il essaie d'apprendre la taille de la pierre à l'atelier de pratique, mais n'arrive pas à se servir du compas pour la « mise au point », et abandonne, « considérant la taille comme une chose extraordinaire et purement technique ».

Pour se débarasser de l'Ecole, Kaeppelin passa vite le concours et n'y mit plus les pieds, revenant à l'Académie Jullian « où du moins on travaillait en liberté ».

La guerre, deux ans sous les drapeaux, un heureux retour au foyer de ses parents, la préoccupation, pour échapper à l'accablement de la défaite, de se replonger dans les traditions et la vie régionale, conduisent notre artiste jusqu'à sa rencontre au cours de 1941 avec Henri Charlier qui taillait les chapiteaux de la Bourboule. Kaeppelin travaille un mois sous sa direction, se tapant sur les doigts avec son marteau, mais « suffoqué qu'on puisse si simplement tirer des formes de la pierre ». Rencontre capitale à notre sens, où le jeune artiste apprend beaucoup en peu de temps d'un maître authentique et non plus de « professeurs ».

C'est alors que Kaeppelin va entreprendre son premier grand travail. Charlier lui confie, ainsi qu'à un autre de ses élèves, un suisse nommé François Robert, la basilique de Thonon où ils devaient à eux deux sculpter cent cinquante chapiteaux.

Laissons de nouveau parler notre jeune sculpteur : « C'était un programme désagréable au possible : une église pseudo-gothique, très lourde et géométrique avec des chapiteaux de forme très ennuyeuse. Mais ce début nous a permis de bien étudier les problèmes de la sculpture dans l'architecture ». Et il ajoute avec une charmante sincérité : « Je dois dire que, peut-être malheureusement pour cette église, nous avons fait là bien des expériences ». Ce sont certains de ces chapiteaux que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs (p. 334). Le programme iconographique était vaste puisqu'il embrassait l'Ancien et le Nouveau Testament avec les épisodes éternels de la Création de l'homme, de la chute originelle, des histoires bibliques telles que celles de Tobie ou de Balaam, et la vie du Christ. On voit d'ici la multiplicité des problèmes plastiques posés par ce programme ainsi que par les données architecturales, la place, la forme et la matière des chapiteaux.

Kaeppelin sent très bien lui-même les inégalités de ce travail. Du moins a-t-il pu se colleter avec toutes les difficultés qu'impose au sculpteur la nécessité de se plier à un cadre architectural, d'entrer dans un tout organique et d'y être à sa place.

Soulignons certaines réussites plastiques, indépendantes d'ailleurs de la structure et de la fonction du chapiteau, telles que la Création d'Eve, Eve tentant Adam, Tobie et l'Ange, la Nativité, la Pêche miraculeuse, la Mise au Tombeau.

Evidemment le parti narratif l'emporte sur le parti décoratif et les divers éléments de la composition sont distribués plus suivant l'effet dramatique que suivant l'effet plastique. Cependant l'on sent un souci de rythmer et d'équilibrer les volumes, de répartir harmonieusement les reliefs et les ombres, de simplifier la forme, en faisant rendre à ses éléments leur maximum de puissance expressive. Kaeppelin est en route pour trouver sa langue, et il ne va pas tarder à en fixer les linéaments.

Les Sœurs du couvent de Saint-Joseph au Puy lui commandent en effet deux gros chapiteaux pour orner leur chapelle. L'un est consacré à saint François, l'autre à saint Georges. Sur le premier les têtes des anges et de saint François s'inscrivent bien à la place des volutes d'angle et du dé central, tandis que les corps meublent l'épaisseur, pris dans la masse.

Sur le second, le dragon enroulé, le cheval dont les pattes et la tête surmontée de l'extrémité de la banderolle marquent les arêtes latérales, la courbure du buste et de la tête de l'ange soulignent avec force la structure du chapiteau, en s'insérant dans son tracé géométrique. Ces deux chapiteaux sont polychromés avec des teintes transparentes, suivant un procédé que l'artiste affectionne et qui augmente l'effet du relief.

Mais l'œuvre importante qui nous semble marquer une étape décisive dans la conquête du rythme plastique par Kaeppelin c'est le Chemin de Croix qu'il réalise en grès rose des Vosges dans le parc du château de Kolbsheim, appartenant à un mécène converti du protestantisme, A. Grunelius.

Là, sur le mur de soutènement d'une immense terrasse où s'élève la demeure du châtelain et qui domine la plaine, quatorze stations retracent dans des cadres rectangulaires les épisodes de la Passion (p. 335).

Contrepoint sur le thème sacré avec la double donnée du sujet et du nombre de personnages variant de trois à quatre, l'œuvre, bien qu'exécutée un peu rapidement au gré de l'artiste, offre plus d'unité et plus de maturité que les chapiteaux de Thonon.

Le modelé rond, les formes enveloppées des corps, la sincérité d'un sentiment religieux profond, mais nullement déclamatoire, une force interne contenue par le souci d'un rythme musical font de ces pages de pierre un excellent exemple de sculpture didactique, accessible à la foule et remplissant parfaitement sa fonction décorative.

La plénitude et la densité des formes évoquent la sculpture des vieux « ymaigiers » romans d'Auvergne, de ceux qui taillèrent tant de chapiteaux expressifs au Puy, à Clermont, Issoire, Saint-Nectaire et Mozat. Le style simple et dépouillé de ces artistes, dû certainement pour une part à la dureté du matériau, rejoint la lointaine tradition gallo-romaine des sculpteurs de sarcophages. Cet esprit antique se décèle également, pour la même raison, chez Kaeppelin et n'est pas par ailleurs sans analogies avec le style de Nicolas de Pise et des premiers essais de renaissance italienne.

Les mêmes causes produisant les mêmes effets, marbre d'Italie ou de Provence, roches volcaniques d'Auvergne ou grès rose des Vosges d'une part, programme iconographique, emplacement déterminé, finalité d'enseignement et d'édification de l'autre, voilà comment nous pouvons relever sans trop d'arbitraire ces analogies entre des artistes et des œuvres éloignés par le temps et l'espace mais auxquels la matière, la facture et l'esprit donnent un air de famille.

Certaines stations comme le Portement de Croix, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, la Mise au Tombeau sont des réussites, car mise en page, rythme, traitement des formes et sentiments sont fondus en une harmonieuse unité.

Kaeppelin achève le Chemin de Croix de Kolbsheim en juillet 1947. Le mariage et la paternité vont donner, entretemps, des résonnances nouvelles à son talent.

Voici une Vierge en pierre peinte, haute de 35 cm, pour laquelle il s'est inspiré de son épouse et de sa petite fille. Nous ne nous attarderons pas à en analyser la grâce, la gravité et la noblesse. C'est certainement l'un des meilleurs morceaux que la femme et l'enfant aient inspirés aux sculpteurs de tous les temps, et cette Vierge est la sœur cadette des royales princesses de Chartres ou de Reims, détendue par un sentiment plus affectueux de maternité mais conservant en son âme le courage de contempler à travers son adorable bambin les affres futures de la Passion.

Par son attitude, tournée de trois quarts vers le spectateur, par le raccourci de son buste et la disposition de l'enfant sur ses genoux, cette Vierge, si elle devient de la ronde-bosse, garde encore l'esprit du relief et le besoin d'un fond sur lequel s'appuyer et se détacher, tandis que la charmante petite statuette de saint Jean-Baptiste, en poirier ciré, pour Annecy, est bien une figure isolée autour de laquelle on peut tourner. Si elle rappelle un peu Donatello, le sentiment religieux qui en émane n'en est pas moins intense (p. 334).

Mais Kaeppelin est hanté par le désir de « sculpter des choses utiles dans le cadre des architectures ». C'est là le signe de contradiction du sculpteur et l'occasion pour lui de se mesurer non seulement avec toutes les difficultés d'ordre technique que nous avons évoquées, mais aussi avec l'incompréhension, le mauvais vouloir ou l'injustice des hommes. Voici un ensemble, autel, tabernacle, statuettes et crucifix auquel il travaille depuis décembre pour la jolie église romane de Saugues, près du Puy. Il l'a exécuté en « bois polychromé et doré à l'eau et à l'or fin », et pensait « renouer humblement la tradition des petits autels et des sculptures de nos campagnes » (p. 336).

Il est rare, en effet, de voir un ensemble plus délicieusement naïf que cet autel rectangulaire, orné de colonnettes formées par des anges superposé , surmonté de deux chandeliers tenus par des anges agenouillés, qui entourent la statue de Frère Bénilde, un Frère des Ecoles chrétiennes qui vécut dans la première moitié du XIXe siècle et vient d'être béatifié, abritant sous les plis de son manteau, telle une Vierge protectrice, tous ses marmots en tenue de classe. Certes, le nouveau Bienheureux n'est pas flatté, mais la bonté transparaît sur son visage sillonné de rides et, si les enfants ne portent pas souliers et habits du dimanche, les chemins de Saugues ont dû souvent entendre claquer leurs sabots quand ils se rendaient à l'école de Frère Bénilde.

Quant au crucifix, il est très beau de proportions et d'arabesque et tout à fait dans la tradition de l'école de spiritualité française du XVIIe siècle. On le verrait figurer sans anachronisme dans l'oratoire de Bérulle. Une polychromie renouvelée des primitifs grecs en rehausse le caractère décoratif.

Tel qu'il est, cet ensemble est digne de figurer dans une chapelle romane par sa simplicité, son caractère direct et populaire et sa polychromie exaltante.

Las ! ce n'est pas l'avis d'une partie des ecclésiastiques de la région et non des moindres, ni, bien entendu d'un consortium de marbriers qui voudraient imposer les produits de leur industrie. Il serait en effet question d'expulser l'autel de Saint Bénilde par Kaeppelin et de le remplacer par une de ces pièces montées de marbre qui sont la gloire des riches donateurs.

Quand donc comprendra-t-on qu'on ne peut mettre en balance le travail d'un artiste inspiré avec une matière si belle soit-elle, mais ouvrée mécaniquement et sans âme ? Puisse Kaeppelin, dans cette lutte entre les mauvais anges du lucre et les bons anges du goût et de l'art, voir la balance pencher finalement en faveur de ces derniers !

En 1948, Kaeppelin revient, suivant son inclination constante, à la sculpture monumentale, en exécutant un ensemble de chapiteaux et de statues isolées pour le couvent franciscain de Longeville-lez-St-Avold (Moselle).

Cette immense bâtisse, d'époque Louis XIV, s'élève sur une colline d'allure noble, et connut au cours des siècles les vicissitudes des guerres et des incendies. La chapelle et sa crypte sont aménagées dans un bâtiment qui servait de grenier à dîme.

Dans la crypte, où l'on descend par un escalier passant sous le chœur, un ciborium supporté par six grosses colonnes carolingiennes, remployées de l'ancienne abbaye, abrite un autel en granit sur lequel s'élève la Vierge de la Paix en pierre polychrome (vert, rouge et or), haute de 1 mètre. Lui faisant vis-à-vis une niche s'ouvre dans le mur entre quatre colonnettes supportant une arcature romane. Les quatre chapiteaux de cette arcature, couplés deux à deux, représentent la Vie de la Vierge (mystères joyeux et mystères douloureux), en pierre non polychrome. Enfin, dans la niche, une Pietà en volvic polychrome, haute de 80 cm, achève un ensemble marial dont il ne doit pas être facile de trouver l'équivalent à notre époque.

Là encore, le faire dense et plein de l'artiste, son sens de l'appropriation du décor aux structures architecturales font merveille pour communiquer à cette crypte la vie spirituelle qui animait nos sanctuaires romans dédiés à la Vierge. L'enfant du Puy se trouve dans son élément pour célébrer dans la pénombre d'un sanctuaire souterrain, les épisodes traditionnels de la Vie de Marie, aux confins du réel et du mystique. Il nous semble qu'ici l'on assiste véritablement à l'épanouissement de son talent et de son inspiration.

Kaeppelin est maintenant en possession de tous ses moyens, et nous aimerions qu'il multiplie pour les foyers chrétiens cette belle figure de Notre-Dame de la Paix, calme et pure, comme

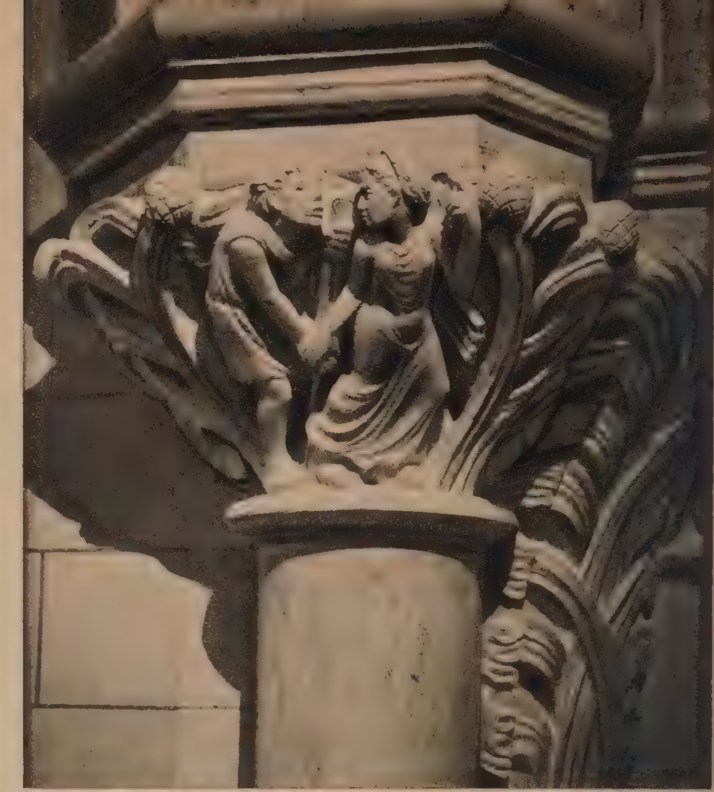
un marbre gallo-romain. De toute façon, l'original de Longeville-lez-Saint-Avold ne laissera pas d'exercer son influence bienfaisante sur les pèlerins qui viendront l'invoquer.
Une exposition particulière à la librairie-galerie de Chaillot, avenue Georges V, en juin 1949, nous a montré un certain nombre de pièces récentes de Kaeppelin parmi lesquelles nous citerons seulement deux beaux Christ en bois polychrome, l'un fortement hanché, l'autre plié en avant comme un roseau sous la tempête, une Vierge en bois vêtue de rouge, tenant son enfant sur ses genoux, exemple de recherche de déformations expressives, et surtout une station du Chemin de Croix, commandé par les Monuments Historiques pour Saint-Paulien. Ce haut-relief en lave, dont la tonalité grise ressortira sur la pierre ocre de l'édifice, se recommande par des qualités de rythme et de force un peu archaïques et brutales en accord avec le matériau. Il serait à souhaiter que le manque de crédits n'empêche pas trop longtemps la réalisation de cet ensemble qui promet d'être aussi important que celui de Kolbsheim et d'en renouveler l'inspiration.
Une qualité de Kaeppelin, c'est son sens inné du dessin, non pas d'un dessin académique reproduisant les êtres et les choses avec la rigueur morte de la photographie, mais de cette science des proportions que possédaient les « ymaigiérs » du moyen âge et qui leur permettait de passer sans effort des enluminures des manuscrits aux tympans des basiliques, des compositions graphiques et des schèmes géométriques aux vastes ensembles décoratifs de nos vieilles églises romanes d'Auvergne et de Bourgogne.
« Je suis nul en modelage, mais je crois être plus avancé en dessin qu'en sculpture », nous dit Kaeppelin avec sa modestie habituelle qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre. En voilà du moins un qui ne met pas la charrue avant les bœufs.
Nos jeunes artistes ne savent plus dessiner. Si l'on a dépassé l'appréciation d'Ingres sur le dessin probité de l'art, en tant que celui-ci ne serait qu'un procédé académique de copie du réel, il n'en faut pas moins voir en lui un moteur générateur de formes, donc d'idées plastiques, une écriture dans l'espace.
Kaeppelin utilise son aptitude naturelle au dessin dans de charmantes illustrations gravées sur bois et au burin sur cuivre. C'est ainsi qu'il a gravé un livre sur la Vierge du Puy et illustré un ouvrage d'Henri Pourrat, « La Maison-Dieu » paru aux Editions de l'Epervier, chez Louis Turlin au Puy en 1944.
Dans l'exposition de l'avenue Georges V, Kaeppelin a montré un certain nombre de dessins qui nous ont parus remarquables par la diversité des factures et cependant la même note de simplicité, d'harmonie, de luminosité des volumes, vrais dessins de sculpteur, nus masculins et féminins, études d'animaux. Il est curieux de constater que Kaeppelin, s'il est en sculpture le continuateur des « ymaigiers », et des plus anciens, rappelle par ses dessins à la plume, au crayon, ou à la sanguine, les maîtres de la Renaissance Italienne, Mantegna, Vinci ou Pisanello.
Ainsi, comme chez ses pères du moyen âge, le sens du monumental s'allie très bien chez Kaeppelin au sens du décor des petites surfaces. Sa sculpture atteint la monumentalité par cette contraction et ce repliement à l'intérieur, ce resserrement dans l'espace-limite qui pèse sur la forme et en limite l'expansion, suivant l'expression d'Henri Focillon. C'est ce qui lui donne sa force et sa valeur décorative, de même que l'emploi de la taille directe dont Kaeppelin est un fervent, parce qu'elle est le procédé par excellence du passage du général au particulier, qui est la démarche même de l'esprit, et parce que d'un point de vue utilitaire elle procure une sérieuse diminution du prix de revient.
Ajoutez à cela que Kaeppelin aime beaucoup la polychromie en tons à fresque et transparents sur la pierre, en tons plus vifs sur le bois, et qu'il cherche, autant qu'il le peut, pour arriver à l'effet souhaité, le secret des anciennes polychromies.
Il nous fait également cette profession, qui nous semble ouvrir des perspectives considérables sur le retour de l'art à sa vocation de serviteur du divin et de grand livre du peuple : « Je suis à fond pour la décentralisation de l'art, pour le retour à sa base artisanale, et, personnellement, j'ai presque autant de plaisir à sculpter un motif de décoration qu'un sujet humain. »
Cri du cœur d'un véritable sculpteur qu'auraient pu pousser les tailleurs de pierre de Moissac, de Cluny ou de Vézelay. C'est par lui que nous voulons clore ce panorama d'une jeune vie qui ne fait que s'éveiller à la création artistique, mais que nous espérons avoir montrée déjà riche en réalisations prometteuses, et qui sait, peut-être inspiratrices d'un mouvement de conversion et de régénération de la sculpture en terre de France.

Yves SJÖBERG

Philippe Kaeppelin : Chapiteau au couvent St-Joseph, Le Puy (1945).







PHILIPPE KAEPPELIN

Ci-dessus et à droite : *Chapiteaux de la basilique de Thonon (1943) ; La création de l'homme et la chute originelle, Tobie et l'ange, Balaam, la pêche miraculeuse.*

Ci-dessous : *Saint Jean-Baptiste. Statuette en poirier ciré (35 cm).*

A la page suivante : *Stations du chemin de la Croix (75 x 75 cm), en grès rose des Vosges, dans le parc du château de Kolbsheim, près Strasbourg (1946).*









PHILIPPE KAEPPELIN

A droite : *Deux petits anges porte-flambeau, en bois polychromé et doré (1947).*

Ci-dessous : *L'autel et la statue du Bienheureux Frère Bénilde, à l'église de Saugues (Hte Loire). Bois polychromé et doré (1948).*











PHILIPPE KAEPPELIN

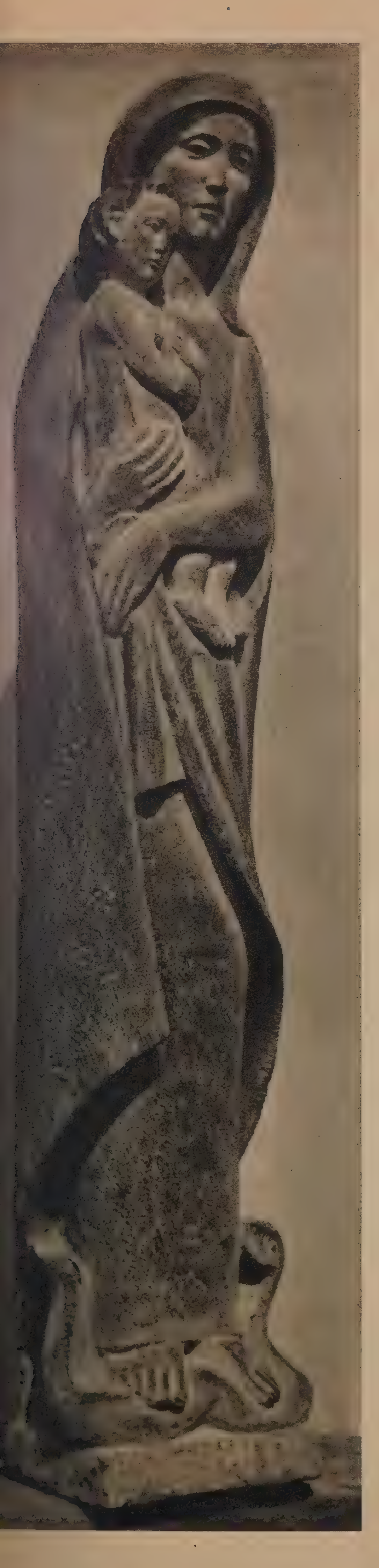
Ci-dessous : *Christ de l'autel du Bienheureux Frère Bénilde, à Saugues (Haut. 60 cm).*
A droite : *Christ en bois polychromé (70 cm).*



PHILIPPE KAEPPELIN

Ci-dessus : *Vierge en pierre peinte (Haut. 35 cm).*

A gauche : *Vierge en bois polychromé (1949), rouge, ocre, or et noir.*



PHILIPPE KAEPPELIN

A gauche : *Vierge en granit de Bretagne (1 m 50), pour la niche d'une façade, à Ottrott en Alsace (1949).*

Ci-dessus : *Pietà en volvic gris sombre rehaussé de polychromie (Haut. 70 cm), dans la crypte du couvent franciscain de Longeville-lez-Saint-Avold (Moselle).*



Chapelle du couvent des Franciscains, à Longeville-lez-Saint-Avold (Moselle).

On remarquera l'heureuse disposition du maître-autel, qui permet la célébration face aux fidèles, et l'autel de la sainte réserve, dans le fond.
Le boudin du grand cintre et les deux chapiteaux doivent encore être sculptés. Deux statues prendront également place au dessus des ambons, contre le mur de refend de l'arc.
Au bas des marches qui accèdent à la crypte s'ouvre un petit palier orné de colonnes jumelées dont les chapiteaux, en pierre meulière, illustrent des scènes de la vie de la sainte Vierge (voir ci-dessous et à la page suivante) : La Nativité, un roi mage à cheval, les bergers, deux anges musiciens, le portement de la Croix, (la crucifixion), les saintes femmes, le centurion. Sur les autres faces : David et Isaïe ; saint François et saint Bernardin de Sienne.

Sculpteur : Philippe Kaeppelin.








PAX





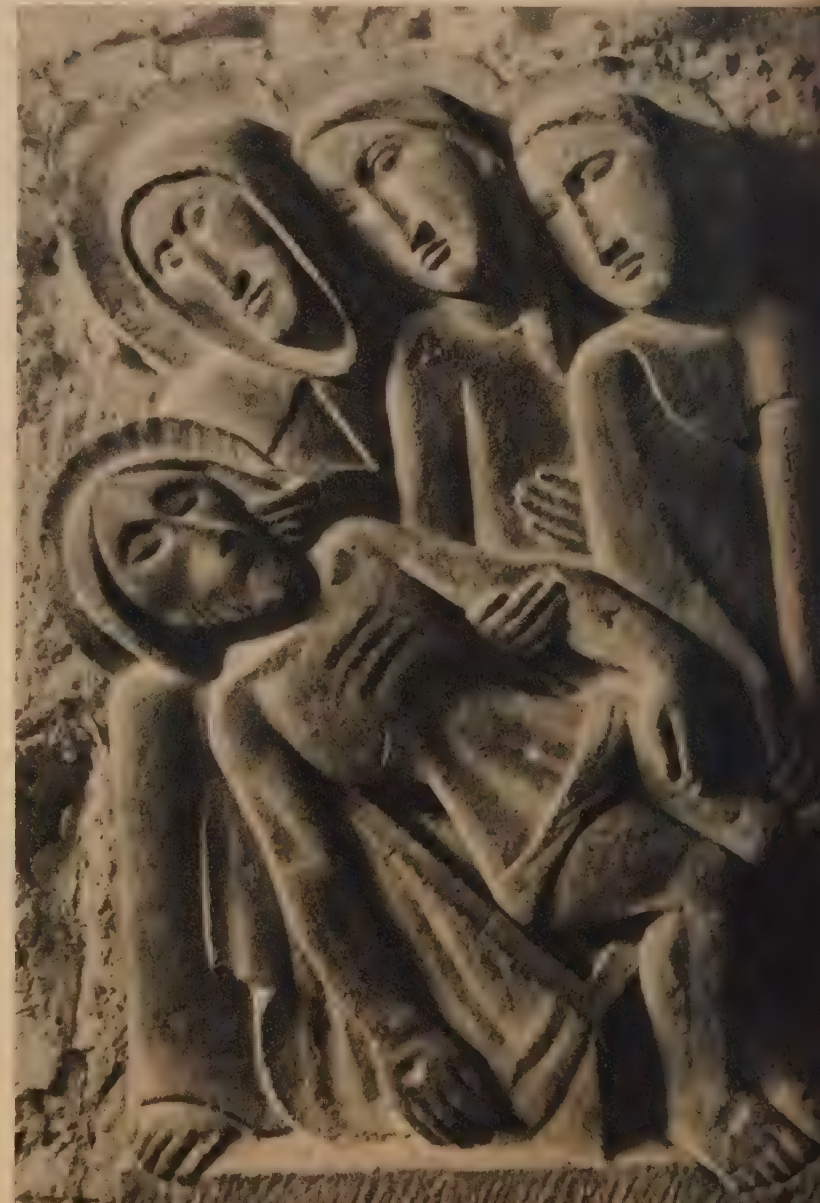
PHILIPPE KAEPPELIN

Ci-dessus et à droite de la page précédente : *Notre-Dame de la Paix, sur l'autel de la crypte, à Longeville-lez-St-Avold. Pierre de Tavel polychromée (Haut. 90 cm).*



Ci-dessus : *Crypte de la chapelle de Longeville-lez-St-Avold (Moselle). Six grosses colonnes exhumées du sol et datant du IXe siècle forment une sorte de tambour qui abrite l'autel principal et la statue de N.-D. de la Paix, sculptée par Philippe Kaeppelin.*

Ci-dessous : *Philippe Kaeppelin : Station d'un Chemin de Croix pour l'église romane de St-Paulien, en Hte Loire. Pierre de volvic sombre.*



JACQUES LE CHEVALLIER

SI Jacques Le Chevallier est d'abord et essentiellement un peintre, il n'y a rien toutefois, d'usage cultuel, qu'il ne puisse faire et qu'il n'ait en réalité fait ou contribué à faire quelque jour.

Aussi bien pouvons-nous, après avoir présenté l'homme, approfondir à son propos ces deux notions : celle de l'artisan, celle de l'artisan liturgique, c'est-à-dire de l'artiste qui travaille effectivement pour l'église. Ses écrits d'ailleurs, car c'est aussi un intéressant critique d'art et conférencier, nous y aideront.

L'HOMME

De l'homme je dirai seulement, — et je crois ainsi le caractériser suffisamment, — que c'est un travailleur parisien.

Parisien, il l'est de naissance, d'atavisme. Né au coin de la rue du Cherche-midi et du boulevard Montparnasse, d'une famille fixée à Paris depuis plusieurs générations — tout au plus relève-t-on dans sa parenté un apport normand, d'ailleurs non tout à fait négligeable, — il appartient vraiment à cette ville accueillante, toujours accessible à des apports extérieurs (de province, de l'étranger) mais tout de même beaucoup plus autochtone, beaucoup plus racée qu'on ne le croit. Si Paris au cours d'une longue histoire a toujours conservé son caractère très particulier, et particulièrement constant dans sa vitalité (au contraire de tant de villes à éclipses) c'est d'abord aux parisiens qu'il le doit. Gens d'apparence modeste, mais solides et beaucoup plus sûrs d'eux qu'ils ne le disent ; jouant volontiers aux sceptiques, mais parmi tous les hommes peut-être les plus sûrs de leur destin. L'univers entier est venu vers eux au cours des siècles, ils ont tout vu, rien ne les étonne, rien ne les entame vraiment non plus. Ils vont leur chemin tranquillement, ils savent qu'ils n'ont pas tellement besoin de hausser la voix pour être entendus, que la conjoncture, politique, économique, n'a pas l'importance qu'on lui donne. L'essentiel est de faire son travail, et c'est assez pour marquer l'époque, et c'est en faisant simplement leur travail que les parisiens ont marqué toutes les époques.

Les parisiens sont de grands travailleurs. Ils n'en ont pas l'air non plus. Ils perdent, semble-t-il, beaucoup de temps à parler, à baguenauder. C'est là encore une apparence. Ils pensent toujours à leur travail, même quand ils flânent en effet, et c'est ce qui leur permet, lorsqu'ils se mettent au travail, d'aller si vite, et avec un tour de main tellement sûr, affranchi d'hésitations et de repentirs, que des étrangers seront toujours étonnés du résultat. Il faut dire qu'eux, les étrangers, s'adaptent mal à ce rythme ; les loisirs parisiens leur sont funestes, ils ont bien du mal à sortir leur œuvre dans une ville si propice aux flâneries. Mais le parisien a organisé sa ville pour lui, il s'en arrange admirablement.

Il semble que je n'aie encore rien dit de Le Chevallier, et pourtant je crois l'avoir défini essentiellement. Ce garçon calme, régulier, aussi peu bohème que possible, qui ne fréquente pas Montparnasse, peu pressé même, semble-t-il, de se faire un nom, qui ne donne pas dans les modes, les slogans, — tout cela aussi c'est pour les étrangers, les provinciaux débarqués depuis peu dans la capitale, — mais qui connaît parfaitement son époque, et tout l'art de son époque, et les divers courants qui le marquent ; ce travailleur modeste, artisanal, — je reviendrai sur ce point, — mais qui n'aime pas qu'on lui en fasse accroire, qui ne « marche » pas aux appels des snobs ; cet artiste consciencieux, qui sait fort bien son métier, et même plusieurs métiers, mais qui s'amuse en travaillant, qui n'a pas tout à fait l'air de se prendre au sérieux ; ce discuteur, qui n'est pas facilement de votre avis, même quand c'est le sien, c'est un parisien et ce ne peut être autre chose. Il a gardé de Paris un léger accent faubourien, un rien de gouaille, et il a la sensibilité profonde et tout l'enthousiasme résistant des parisiens.

Quelle fut sa carrière ? Sans histoire. Des études dérangées par une mauvaise santé qu'il a mis du temps à vaincre, l'Ecole des Arts décoratifs où il a rencontré plusieurs maîtres qui l'ont marqué, entre autres le dessinateur Renouard, l'influence d'une mère qui, avant d'être professeur de dessin dans les écoles de la ville de Paris, fut elle-même un dessinateur très sensible, — j'ai vu d'elle de très bons portraits au crayon, — un père qui s'intéressait à tout, particulièrement à la logique et à la bonne ordonnance des constructions ; j'ajoute, sur un autre plan, un milieu familial très chrétien ; avec cela Paris, ses paysages, ses musées, ses expositions continues, la camaraderie des ateliers, voilà les éléments essentiels et absolument traditionnels d'une formation d'artiste. A vingt ans Le Chevallier peint, dessine, il est intéressé par le livre, l'affiche.

Un jour il rencontre Barillet qui depuis plusieurs années déjà étudie le vitrail et qui, décidé à ouvrir un atelier, désire d'abord s'assurer une bonne collaboration artistique. La vocation de Le Chevallier se précise soudain : il sera peintre verrier. Pendant plus de vingt ans il travaillera en association avec Louis Barillet, donnant le meilleur de son temps et de son activité à une œuvre importante assurément, mais jusqu'à un certain point pour lui anonyme. Parmi les œuvres sorties de cet atelier, je signale, en dehors du vitrail d'église, toute une série de recherches d'ordre profane, commencées sous l'influence de Mallet-Stevens, et qui ont constitué pour Le Chevallier une précieuse initiation à l'art abstrait. Entretemps il fait de l'illustration de livres, crée des modèles de luminaires, il est appelé à faire de la fresque, de la mosaïque, de la tapisserie. Il a le goût de toutes les techniques. En 1942, avec quelques artistes de ses amis : Pauline Peugniez, Jean Olin, Charlemagne, Bezombes, M. Clouzot, Nathalie Parain, il crée l'imagerie Odilia. Enfin il installe son propre atelier de vitraux.

Travaux nombreux et variés qui n'absorbent pas encore toute son activité : il organise en effet des expositions d'art religieux, participe à la création du Salon de l'Imagerie, écrit dans divers journaux, est appelé à donner des conférences dans les séminaires. A mesure que les années passent, son champ d'action s'élargit. Dès maintenant il occupe dans les milieux d'art religieux une place de premier plan, et dont on peut être certain qu'elle ira grandissant.

Aussi est-il légitime, et même très indiqué, de nous livrer, à propos de lui-même et de son œuvre, à quelques études et réflexions. Celles-ci concernent d'une part, dirons-nous, l'artiste artisan, et disons d'autre part l'art religieux social, c'est-à-dire orienté vers la célébration du culte et la décoration des églises. Etudes et réflexions dont nous pouvons puiser d'ailleurs certains éléments dans ses propres écrits.



Jacques Le Chevallier : Ouvriers et Paysans. Panneaux en raccord avec une verrière du XIIIe siècle, à la cathédrale d'Angers.

L'ARTISAN

On s'est servi de ce mot de tant de façons et avec des intentions si diverses qu'avant de l'employer à nouveau il est nécessaire d'en bien préciser le sens. Le Chevallier parle souvent des artisans, il parle aussi des métiers d'art. Ces derniers, il les oppose à la peinture, à la sculpture, en somme à ce qu'au XIXe siècle et encore de nos jours on a appelé les beaux-arts. Mais l'artisan, l'oppose-t-il à l'artiste ?

C'est tout à fait le cas d'user de ces « distinguo » chers à l'argumentation scolastique. Si vous entendez par artiste l'homme qui entend n'avoir de comptes à rendre qu'à lui-même, l'homme coupé d'avec la société, même celle de son temps, surtout celle de son temps, cette sorte de demi-dieu que les galeries d'art, un certain nombre de critiques et de snobs, mus d'ailleurs par des intérêts assez divers, s'appliquent de nos jours à fabriquer, non, l'artisan n'est pas et ne veut pas être un artiste. Mais si l'artiste n'est en somme qu'un homme de métier, très sensible à toutes les valeurs plastiques et cherchant à exprimer par son art, et quelque soit celui-ci, le meilleur de lui-même et par surcroît de son temps, oui, l'artisan peut et doit être un artiste.

Il n'y a pas différence de nature entre les beaux-arts et ce qu'on a appelé les arts manuels, les arts mineurs. Les uns et les autres témoignent de notre désir, de notre besoin d'échapper aux strictes exigences de la vie matérielle et au fonctionnalisme de l'objet qui en est l'une des expressions les plus usuelles. Il fut un temps où l'on se préoccupait d'assurer à tout objet, même assez platement utilitaire, une marge de beauté. De nos jours le public doit généralement abandonner ce souci et il n'en est pas plus heureux. Il y perd précisément ce lien avec le travail d'art qui constituait le meilleur de sa formation artistique. Quant à l'artiste, en renonçant à tout souci utilitaire, en brisant toute attache avec l'humble réalité sociale, il s'isole dangereusement, tant sur le plan spirituel que matériel, et, croyant s'enrichir, peut-être qu'en définitive il s'appauvrit.

Je résume ici sommairement les idées de Le Chevallier sur l'artisanat, qui sont d'ailleurs assez exactement les miennes. L'artisan n'est plus pour nous le villageois qui copie maladroitement les œuvres des artistes d'autrefois, voire de ceux d'aujourd'hui. C'est l'artiste lui même, en possession de toutes les connaissances, de tous les dons, de toutes les préoccupations profondes qui le constituent, mais qui entend ne pas rompre pour autant avec les hommes qui l'entourent, qui a d'ailleurs le goût des techniques difficiles et contraignantes, qui ne pense pas déchoir en renonçant à son superbe isolement, soit en collaborant tant avec les collectivités, communautés paroissiales, architectes, qu'avec le personnel exécutant.

Je pense que nous arrivons à l'époque où l'isolement de l'artiste (voulu ou subi, qu'importe ?) déroule ses plus funestes conséquences : du côté du public, incompétence presque absolue et, sinon incuriosité totale, — on vient encore voir les expositions, — du moins refus d'acquérir ce dont on ne se juge pas apte à apprécier la valeur ; du côté de l'artiste, difficulté de




Jacques Le Chevallier : Ouvriers et Paysans. Panneaux en raccord avec une verrière du XIIIe siècle, à la cathédrale d'Angers.

vivre, mais aussi doute, et encore, — l'un n'empêche pas l'autre, — orgueil naïf, souvent dédain du métier, parfois absence de métier et, quand il y a en même temps absence d'inspiration, ce qui arrive, nullité.

Le Chevallier en voulant replacer l'artiste dans la société, en lui demandant de contribuer de diverses façons à l'embellissement, à l'enrichissement de la vie de chacun, propose une solution heureuse à un double problème : celui de la place de l'art dans notre vie, celui de notre valeur humaine et, d'une certaine façon, du bonheur. Mais l'écoutera-t-on ?

Lui-même, en attendant, donne l'exemple. Et j'entends bien les propos de ceux qui voudraient récuser cet exemple. Où sont les tableaux de Le Chevallier ? disent-ils. S'il n'avait fait que peindre, nous verrions plus souvent sa peinture. Les tableaux de Le Chevallier, — j'entends ses huiles, ses aquarelles, — sont loin d'être à dédaigner. Ils font excellente figure dans les Salons.

Mais son œuvre importante, il est certain que ce sont ses vitraux. Est-ce qu'un vitrail ne peut pas revêtir la densité d'art d'une toile peinte ? Est-ce qu'il faut juger un verrier sur ses toiles qui sont pour lui un exercice ou un divertissement, ou sur ses vitraux qui sont son œuvre essentielle ? Sur ce terrain qui est le sien, l'œuvre de Le Chevallier se défend devant n'importe quelle autre. Non qu'elle n'ait connu, comme généralement toute œuvre, ses inégalités, ses progressions. Nous avons connu un Le Chevallier très épris de construction, de divisionisme rigoureux des couleurs, mais finalement un peu sec et froid. Dans ses œuvres plus récentes, nous le voyons, sans rien perdre de sa sûreté et de sa logique, s'ouvrir davantage aux valeurs sensibles et humaines hors lesquelles il n'y a pas de grande réussite artistique. Plus en contact personnel avec la vie, mieux au fait de toutes les conditions d'un art religieux vivant, parce qu'en relations familières avec le clergé d'une part, avec tout l'art décoratif contemporain d'autre part, son horizon s'élargit, ses exigences se précisent.

Parmi les œuvres les plus récentes de Le Chevallier, il convient de citer les vitraux des églises d'Auby, de St-Paterne (à Orléans), de Buswiller, St-André (à Montreuil), Rilly-sur-Aisne, St-Martin de St-Dié, le transept du Sacré-Cœur à Paris, le chœur de la cathédrale de Besançon (d'une dominante rouge assez audacieuse), la chapelle de l'Esvière à Angers et, dans la même ville, la restauration des verrières de la cathédrale. A Echternach il réalisera les vitraux du chœur et synchronisera les recherches des divers verriers appelés par concours à travailler dans le sanctuaire national luxembourgeois. Citons encore des vitraux à Sion et Vernayaz en Suisse et à Ham-sur-Sambre.

Le Chevallier veut assumer toutes les contraintes de l'artisanat, celle-ci d'abord, la soumission à la commande. Nos peintres, — et ce n'est pas la moindre des confusions qu'ils ont introduite dans l'art, — refusent toute contrainte. Ils imposent, ils créent. « Si cela ne vous plaît pas, laissez-le ». Un verrier qui décore une église ne peut se permettre de parler ainsi. Mais son mérite est justement de demeurer fidèle à son art, de ne faire aucune

concession sur le plan plastique tout en entrant sincèrement dans l'esprit du programme qu'on lui propose.

Nos peintres se glorifient de leur indépendance, ils en font la marque du génie. Ont-ils raison ? Je pense que chaque siècle ne compte qu'un très petit nombre de génies. Mieux vaut être un excellent artisan qu'un faux génie. Et puis il arrive que le génie soit réellement une longue patience.

L'ARTISAN LITURGIQUE

Tout son art, toutes ses connaissances, Jacques Le Chevallier les a mises au service de la religion. Soit à l'atelier Barillet, soit à la suite de ses initiatives personnelles, il est certainement l'un des artistes contemporains qui ont le plus laissé d'œuvres dans les églises. Plus qu'un Maurice Denis et un Desvallières assurément. Ce n'est pas étonnant, dira-t-on, les commandes de vitraux l'emportent sur les commandes de peintures. Mais je crois que c'est là prendre la question à rebours. Il y a chez Le Chevallier, je crois l'avoir bien dit précédemment, un désir de travailler socialement et pour le grand nombre, un souci « d'efficacité », — c'est un mot qui revient souvent sous sa plume, — qui expliquent très suffisamment ses choix. S'il est demeuré fidèle au vitrail, alors que ses goûts l'eussent porté, tout aussi bien que tant d'autres, vers la peinture de chevalet, si en 1942 il a décidé de faire de l'imagerie (forme d'art dédaignée par nos contemporains), c'est qu'avec le vitrail et l'imagerie il prenait et gardait contact avec un large public. Il y a suffisamment d'artistes à travailler de nos jours pour un nombre infime d'amateurs, nous pouvons même dire qu'il y en a beaucoup trop. Si l'on était encore assuré que dans ce petit groupe, dit averti, qui fait et défait les réputations, il n'y avait que des purs, des gens uniquement soucieux de valeurs d'art. Mais on sait trop que des intérêts matériels, des questions d'argent commandent souvent les choix et créent, à tout le moins sur le « marché » des valeurs d'art, de fâcheuses confusions. Il ne s'agit pas, pour un Le Chevallier et pour ceux qui pensent et agissent comme lui, de sacrifier les valeurs d'art, de faire en quelque sorte de la vulgarisation esthétique, encore moins de flatter le mauvais goût des masses. Travailler pour elles, c'est d'abord s'intéresser aux formes d'art qu'elles utilisent, et les aborder avec la plus grande rigueur et une entière pureté.

Pour l'art religieux, cette disposition me paraît fondamentale. Sans doute n'est-il pas négligeable qu'un peintre, pour lui-même, dans le seul souci de s'exprimer, fasse un jour une Crucifixion ou telle autre peinture même échappant aux sujets religieux traditionnels, mais qualifiée par lui de « sacrée ». Mais il faut aussi des artistes qui consentent à travailler pour les églises, qui acceptent de se plier à des programmes, à tenir compte de conditions architecturales précises, à assumer en somme pas mal de servitudes avant de faire œuvre personnelle. La religion est un fait individuel, mais c'est tout autant et plus encore un fait collectif. Il n'y a jamais eu de religion sans tradition, dogmatique, morale, rituelle. L'art liturgique, — l'accouplement de ces deux mots l'exprime, — est un art soumis à des règles assez étroites. Ceux qui ne veulent pas se plier à ces règles font sans doute quand même œuvre religieuse, mais non pas liturgique. Ils ne font pas partie d'un groupe. S'ils se disent chrétiens, nous dirons que ce sont des chrétiens du dehors. Et certains d'entre eux diront : « Nous ne demandons qu'à être des chrétiens du dedans. Qu'on vienne seulement nous chercher ». Mais il est probable qu'on ne viendra pas à eux si eux-mêmes ne se désignent pas nettement à l'attention des milieux traditionnels.

C'est le drame même de l'art chrétien contemporain : deux milieux, ceux des croyants, ceux des artistes, qui s'ignorent (et même si les artistes sont croyants) et qui ne font rien pour que cesse cette ignorance. Je ne dis pas que les artistes doivent faire tout le chemin, mais tout de même une partie. Et je ne vois pas, encore une fois, pourquoi l'art en souffrirait.

L'exemple de Le Chevallier méritait d'être étudié ; c'est un cas symbole pour l'étude de notre temps. Un autre cas symbole est celui de Rouault. Je les propose l'un et l'autre à la fois à l'attention des milieux chrétiens et des milieux d'art, laissant d'ailleurs à ceux-ci le soin d'en tirer toutes les conclusions qu'ils appellent.

Joseph PICHARD

Ci-dessous : *Jacques Le Chevallier : Vitrail destiné à la nef de Notre-Dame de Paris. (Photo Marc Vaux.)*









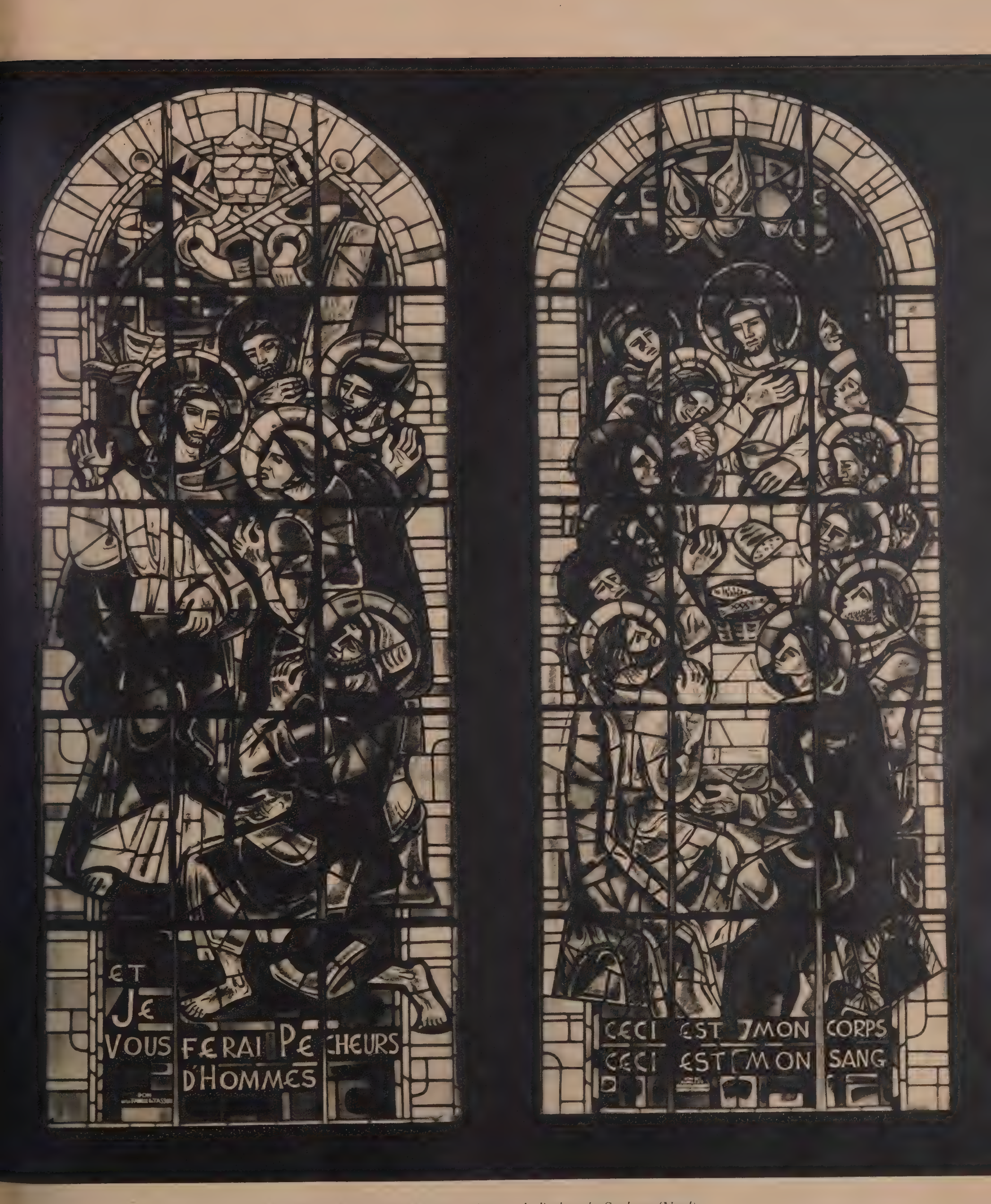
JACQUES LE CHEVALLIER

Ci-dessus, à droite : *Petits vitraux exposés au Salon d'Automne 1946.* A gauche : *Vitrail au Salon d'Automne 1947.*

Ci-contre : *Petits vitraux exposés au Salon de l'Imagerie 1947.*



JACQUES LE CHEVALLIER : Vitraux de l'église d'Auby (Nord).



JACQUES LE CHEVALLIER : *Vitraux de l'église de Saulzoir (Nord).*

MON PERE S'IL EST POSSIBLE QUE CE CALICE S'ELOIGNE DE MOI

ES-TU LE CHRIST LE FILS DE DIEU ? - JE LE SUIS

+O+ SALUT ROI O+O O+O DES JUIFS +O+

FILLES DE JERUSALEM NE PLEUREZ PAS SUR MOI MAIS SUR VOUS

UN SOLDAT LUI OUVRIT LE COTE AVEC SA LANCE

ILS PRIRENT LE CORPS ET LE DEPOSERENT DANS LE TOMBEAU

Page de gauche : *Le Passion de Notre-Seigneur. Vitraux de l'église St-Paterne, à Orléans, exécutés en collaboration avec l'atelier Degusseau.*

JACQUES LE CHEVALLIER

Ci-contre : *Trois vitraux à la gloire de sainte Jeanne-d'Arc. Eglise St-Martin, à St-Dié (Vosges).*







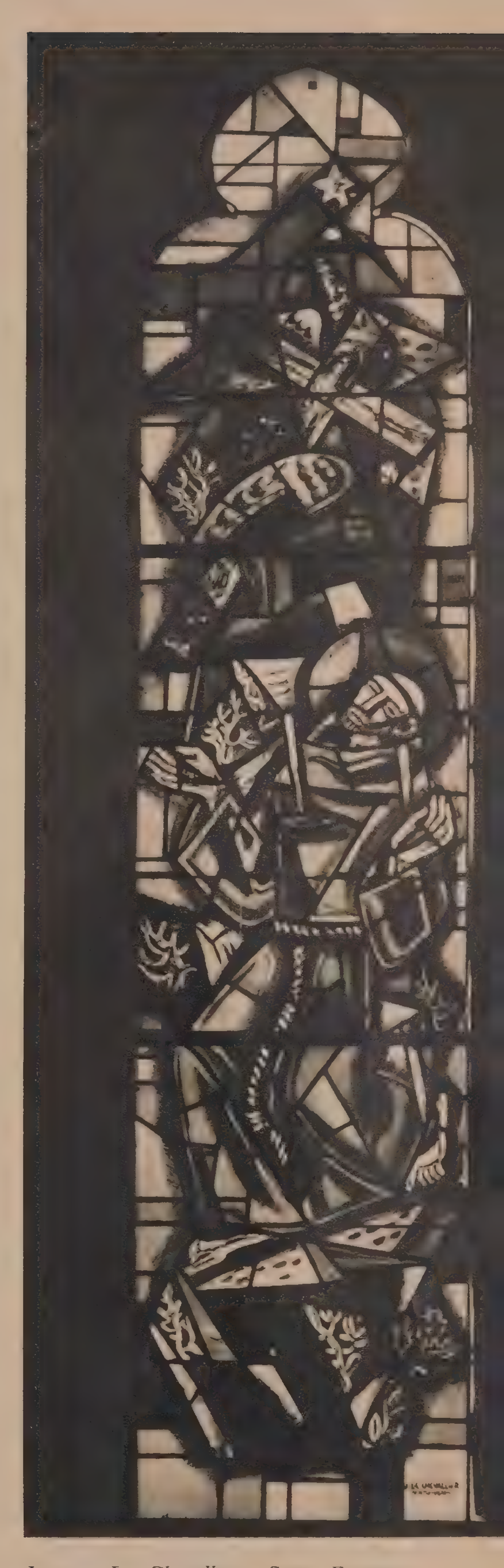


JACQUES LE CHEVALLIER
Vitrail de l'église de Roche-Posay (Vienne).



Jacques Le Chevallier : Vitraux de la chapelle des Pères Capucins à Sion (Suisse).





Jacques Le Chevallier : Saint François. Vitrail de la chapelle de l'Esvière, à Angers.



JACQUES LE CHEVALLIER

Ci-dessus : *Vitrail de l'église St-Martin, à St-Dié (Vosges).* A gauche : *Saint Michel. Salon de l'Imagerie 1949.*

Page suivante, à gauche : *Quatre vitraux de l'église de Vernayaz (Suisse)* ; à droite, en haut : *Vitrail de la cathédrale de Besançon* ; en bas : *La Résurrection. Vitrail d'exposition.*


Mon ame glorifie le Sauveur
et mon Esprit tressaille
Allegresse en Dieu mon Sauveur
Vous etes Bienheureuse
o Vierge Mere qui avez
porte le Createur de l'Univers


VIRGO
MATER


Esprit Saint viendra
sur Vous et la Vertu du Très Haut
Vous couvrira de son ombre
Père eloignez de moi
Volonté mais la Votre





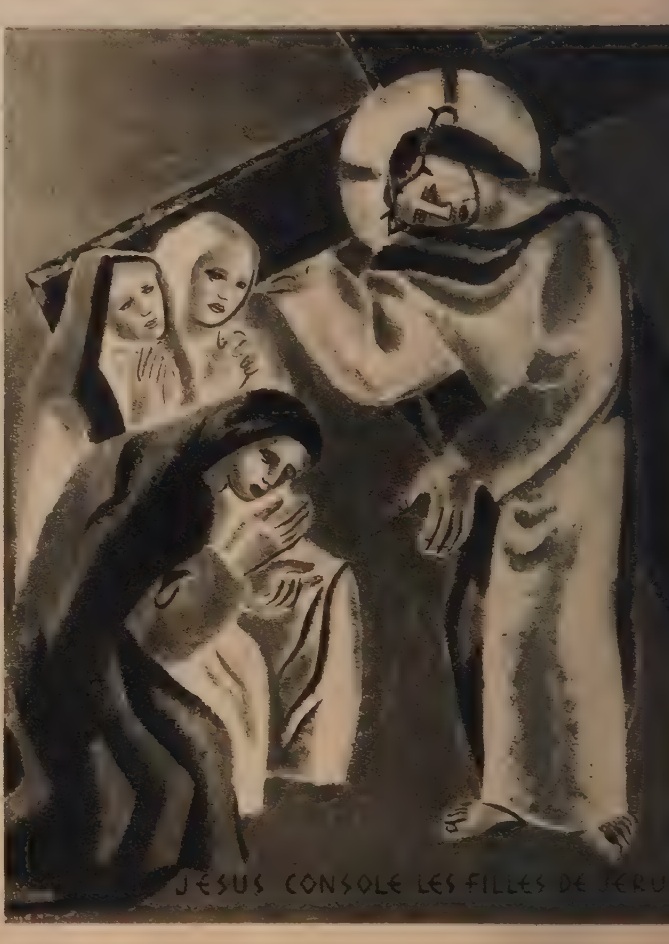


JACQUES LE CHEVALLIER

Ci-dessus : *Deux stations de Chemin de Croix, en ardoise gravée.*

Ci-dessous, à gauche : *Pietà. Tapisserie exécutée par Tabard, à Aubusson* ; à droite : *Station de Chemin de Croix. Peinture murale.*





JACQUES LE CHEVALLIER

Tapisseries exécutées par Tabard, à Aubusson.











Ci-dessus : *Autel en cuivre patiné et doré. En bas relief, le Bon Pasteur, d'après le dessin de Jacques Le Chevallier.* A gauche : *Détail de la croix et des chandeliers, d'après le dessin de Max Ingrand.*

Ci-dessous : *Tabernacle, croix et chandeliers en chêne et bronze patiné. Christ en ébène, par Lambert Rucki.* A droite : *Christ en bronze doré (33 cm), de Lambert Rucki.*











Ci-dessus : *Christ en bronze doré (60 cm), de Lambert Rucki.*
A droite : *Deux détails du même Christ.*



Saint Pierre, Saint Paul, la Sainte Vierge et Saint Jean. Statuettes en bronze ciselé, avec patine (40 cm), d'après modèle de Lambert Rucki.

BIBLIOGRAPHIE

Paul Doncœur, S.J., *Le Christ dans l'Art français*, 2 vol., 24 x 18 cm, 400 pages, comprenant plusieurs centaines d'illustrations tirées en héliogravures, Paris, Plon 1939 et 1948.

Voici qu'avec le tome deuxième, paru récemment, se trouve enfin complété cet admirable ouvrage dont le premier volume nous avait été livré en 1939, à la veille même de la guerre. Une fois de plus le cher Père Doncœur nous a comblés ! Et, puisque l'occasion nous en est si heureusement offerte, disons aujourd'hui, en toute simplicité, la joie de notre reconnaissance à ce grand cœur si « sensible », si « humain », à qui rien vraiment de ce qui est vivant et actuel n'est étranger ; à ce prêtre, qui, dans l'illustre lignée des Grandmaison ou des Sertillanges, honore tellement l'ordre sacerdotal — par tant de travaux si divers suscités par son immense zèle apostolique.

Ecoutons le P. Doncœur nous parler, au seuil de ces « méditations » si émouvantes, si solidement instructives et si nuancées. Il ne s'agit pas ici d'abstractions quintessenciées. Vraiment « le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous — et nous l'avons vu, plein de grâce et de vérité ».

— « *Seigneur, dirent-ils à Philippe, nous voulons voir Jésus ! — Philippe le dit à André ; et tous deux ensemble André et Philippe le dirent à Jésus...* » lui présentant ces Grecs venus de loin, avides de connaître de leurs yeux le triomphateur acclamé en ce jour des Rameaux.

Voir Jésus! Depuis Zachée, trop petit pour dominer la foule et grimpé sur le sycomore « *pour le voir* » au passage, jusqu'à Hérode qui brûlait de le rencontrer ; depuis les Bergers qui le « *virent tout petit enveloppé de langes* » jusqu'à Thomas qui exigea de voir, de toucher ses plaies pour Le croire ressuscité ; depuis Siméon, qui avait eu la promesse « *de ne pas mourir avant qu'il n'eût vu le Christ du Seigneur* », jusqu'à saint Jean qui proclame « *l'avoir entendu, vu de ses yeux, regardé, palpé de ses mains* », les Evangiles marquent avec insistance ce fait capital de la vision du Christ. « *Bienheureux*, disait Jésus, *vos yeux de voir ce que tant de prophètes et de justes ont desiré voir, et n'ont pas vu.* »

« *Et moi aussi*, protestait saint Paul pour affirmer son autorité d'apôtre, *et moi aussi je L'ai vu !* » Le voir ? N'avait-il pas dit à Philippe, que c'était « voir le Père » ? Tout l'Evangile de saint Jean, qu'est-il autre chose que l'évocation éblouie « de Sa Gloire ! »

Or, nul de ces témoins ne nous a rien transmis de Son visage. Les disciples de Socrate nous ont dit sa face camarde ; et pour des siècles nous conservons, de marbre ou de bronze, les images de Cicéron et les statues de Marc Aurèle. Mais de ce Jésus, dont l'être de chair prend en leur témoignage l'importance d'un dogme, ils ont tous, évangélistes ou apôtres, omis de nous faire connaître le moindre trait. Ils portent gravée en leur cœur l'empreinte ineffaçable de Son visage : Pierre, Jacques et Jean, dans la splendeur du Thabor ; Pierre, sous les outrages des valets, et Jean, sanglant sur la Croix. Ce sont des visions qu'une vie entière garde jusqu'à la mort fraîches comme au premier jour.

Or, nul d'entre eux ne nous a laissé un portrait de leur Ami ! Du Christ ressuscité, qui leur donnait à regarder « ses mains et ses pieds », n'ont-ils donc retenu pour nous la transmettre que la mystérieuse promesse de bonheur pour « *ceux qui n'ont pas vu, mais qui ont cru* » ? Les siècles chrétiens sont désormais tendus vers une lointaine Apocalypse où « *dans les nues nous verrons le Fils de l'homme, assis à la droite de son Père* ». Alors Il prononcera la parole qui nous jugera selon que nous L'aurons vu ou méconnu sous les espèces dérisoires des affamés, des gueux, des malades ou des prisonniers.

De ces obscurs contemplateurs dans la foi, saint Thomas d'Aquin a chanté l'espérance dans la Liturgie du Saint Sacrement. Les espèces y sont plus décevantes encore, car « regards, goût, toucher ne peuvent ici que s'égarer ». Mais l'amour se repose en une douce prière :

O Jésus, que maintenant je regarde voilé,
Je te prie, qu'advienne ce dont j'ai telle soif :
Que, te voyant à visage dévoilé,
Je sois béat de la vue de ta gloire. Amen !

Au cours de cette attente, il arriva qu'à des âmes plus amoureuses l'épaisseur des temps devint transparente. Angèle de Foligno vivra dans la vision du Corps déchiré dont elle baisera les blessures, dont elle boira le sang au côté transpercé. Elle en poussera des cris de folle et tombera broyée au pavé d'Assise. Elle tracera, par des mots brûlants, l'image qui hante désormais ses yeux ; mais elle pleurera de désespoir de trahir par un langage incohérent la beauté de son Seigneur entrevue.

Comme ces compagnons de pèlerinage, honteux de tels transports, nous assisterons à ses extases dans une grande incertitude de l'esprit; du moins y mesurons-nous la pauvreté de notre amour.

Alors nous porterons nos regards sur de moins fulgurantes images, sur celles que des Voyants plus proches de nous auront matérialisées dans la pierre ou par la couleur. C'est ici que s'insère le témoignage de l'Art.

Ce livre n'est pas une histoire ; encore moins un répertoire iconographique. Il s'attache aux œuvres les plus significatives, persuadé que le choix qui écarte les objets secondaires, loin d'appauvrir la connaissance, l'enrichit. Ainsi il sacrifiera le moins possible à la curiosité archéologique et au goût du pittoresque, retenant les aspects les plus humains et non pas les plus rares.

Chaque peuple voit, sent, exprime l'homme et la divinité selon les modes propres de sa sensibilité. Il trahit ainsi son goût secret, son tempérament profond et son âme. La personnalité de l'artiste transparaît dans son œuvre en ce qu'elle a de meilleur, de plus noble, de plus pur. Elle projette dans ce Visage sacré l'idéal qu'elle se fait de l'homme et le reflet qu'y imprime l'Esprit de Dieu. Encore plus évidemment saisit-on dans un vaste ensemble d'images le caractère spirituel d'une époque et d'une race. Il n'est pas sans doute de miroir plus fidèle de la sensibilité française et de sa conscience même, surprises dans l'effort qu'elles font pour se dépasser.

Je voudrais que celui-là même qui ne croit pas à la divinité du Christ, mais qui admire son caractère, ne fût pas détourné par ces images de la quête exigeante qu'il poursuit.

Il est si facile de trahir :

« Quand on a à parler de Jésus-Christ, écrivait Sainte-Beuve, dans son *Port-Royal*, on entre dans une sorte de resserrement involontaire. On craint de profaner rien qu'à répéter ce nom ineffable et pour qui le plus profond même des respects pourrait être encore un blasphème. » Charles Maurras, qui transcrit ces lignes, poursuit : « Ici Sainte-Beuve cite le mot de Pascal : *Comme il n'y a ni véritable vertu ni droiture de cœur sans l'amour de Jésus-Christ, il n'y a non plus ni hauteur d'intelligence ni délicatesse de sentiment sans l'admiration de Jésus-Christ* ». Et le critique ajoute : « Ceux qui nient ce sentiment en portent la peine. Prenez les plus grands des modernes antichrétiens, Frédéric II, Laplace, Gœthe, quiconque a méconnu complètement Jésus-Christ, regardez-y bien, dans l'esprit ou dans le cœur, il leur a manqué quelque chose. »

Je crois plus vrai de dire que quiconque a ouvert son esprit ou son cœur au passage de Jésus-Christ, lors même qu'il n'arrive pas à le confesser son Seigneur, s'ennoblit par ce contact fugitif.

L'amour et le respect ne traversent jamais une âme sans l'illuminer. »

ARTIFEX

Ci-dessous: *Le « Dévost Crucifix » (bois sculpté — 1529), placé le 16 mars 1543 dans la chapelle spécialement construite pour le recevoir, à la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan.*



Imprimi potest,
Ex Sti Andreæ, 1 Augusti 1949.
† Theodorus Nève, Abbas.

Imprimé en Belgique, sur les presses d'héliogravure de
C. Van Cortenbergh, 12, rue de l'Empereur, Bruxelles

Imprimatur,
Mechliniæ, 6 Augusti 1949.
† L. Suenens, Vic. gen.

L'OUVROIR LITURGIQUE

SUPPLÉMENT A «L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES» N° 2-3 - 1949
ABBAYE DE ST-ANDRÉ-LEZ-BRUGES

NOUVELLE SÉRIE
NUMÉRO 5

LE SURPLIS



APRES avoir donné les principes qui régissent la coupe des différents vêtements sacrés (« L'Artisan et les Arts liturgiques » n° 4. 1948), nous commençons une série de notes destinées à servir de directoire pratique pour la confection de ces vêtements. Nous nous occuperons cette fois du surplis.

Pour justifier la coupe que nous défendons, rendons-nous compte du type de vêtement auquel appartient le surplis tel qu'il est en usage et tel que la tradition le présente. Est-ce une espèce d'aube, qui, par le seul fait de n'être plus employée comme vêtement de dessous, s'est amplifiée et raccourcie, telle par exemple la dalmatique, qu'on pourrait appeler une tunique, ou même une aube, émancipée ?

Ceci est possible pour le rochet aux manches étroites, mais le surplis proprement dit, aux manches larges, au nom latin significatif *(superpelliceus)*, est un vrai vêtement de dessus. Il n'a de commun avec l'aube que l'étoffe, la toile. Il faut donc plutôt le ranger dans la catégorie des coules, des manteaux, des chasubles, des *penulae*.

Comme nous l'avons expliqué dans le numéro précité, le vêtement de dessous, aux plis tombants, est une représentation du corps, vis-à-vis duquel le vêtement de dessus drapé joue le rôle de vêtement proprement dit.

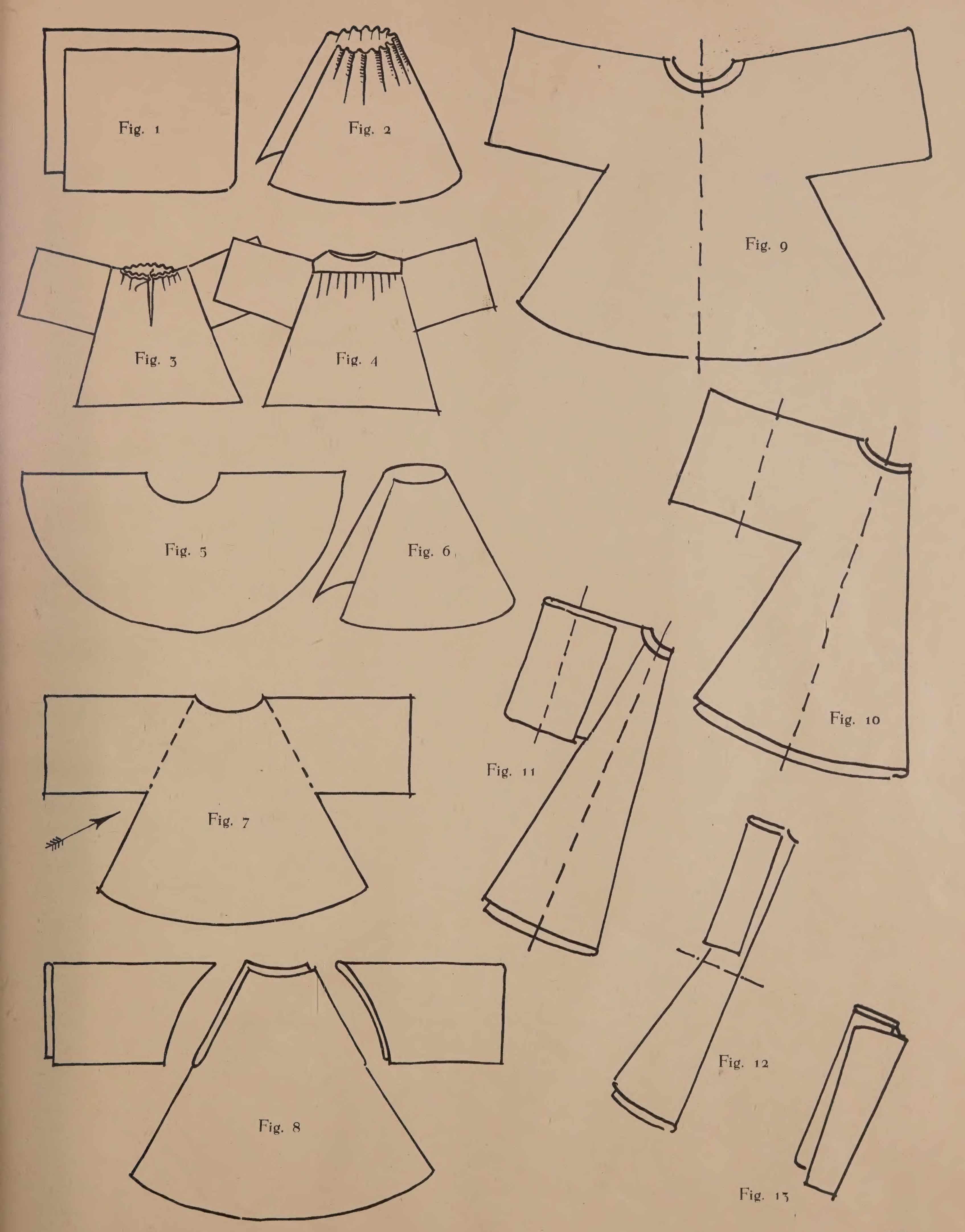
Ceci nous fixe le point de départ pour la forme du surplis. S'il s'agissait d'une aube amplifiée, on devrait laisser pendre l'étoffe des épaules, et pour obtenir l'ampleur nécessaire on la

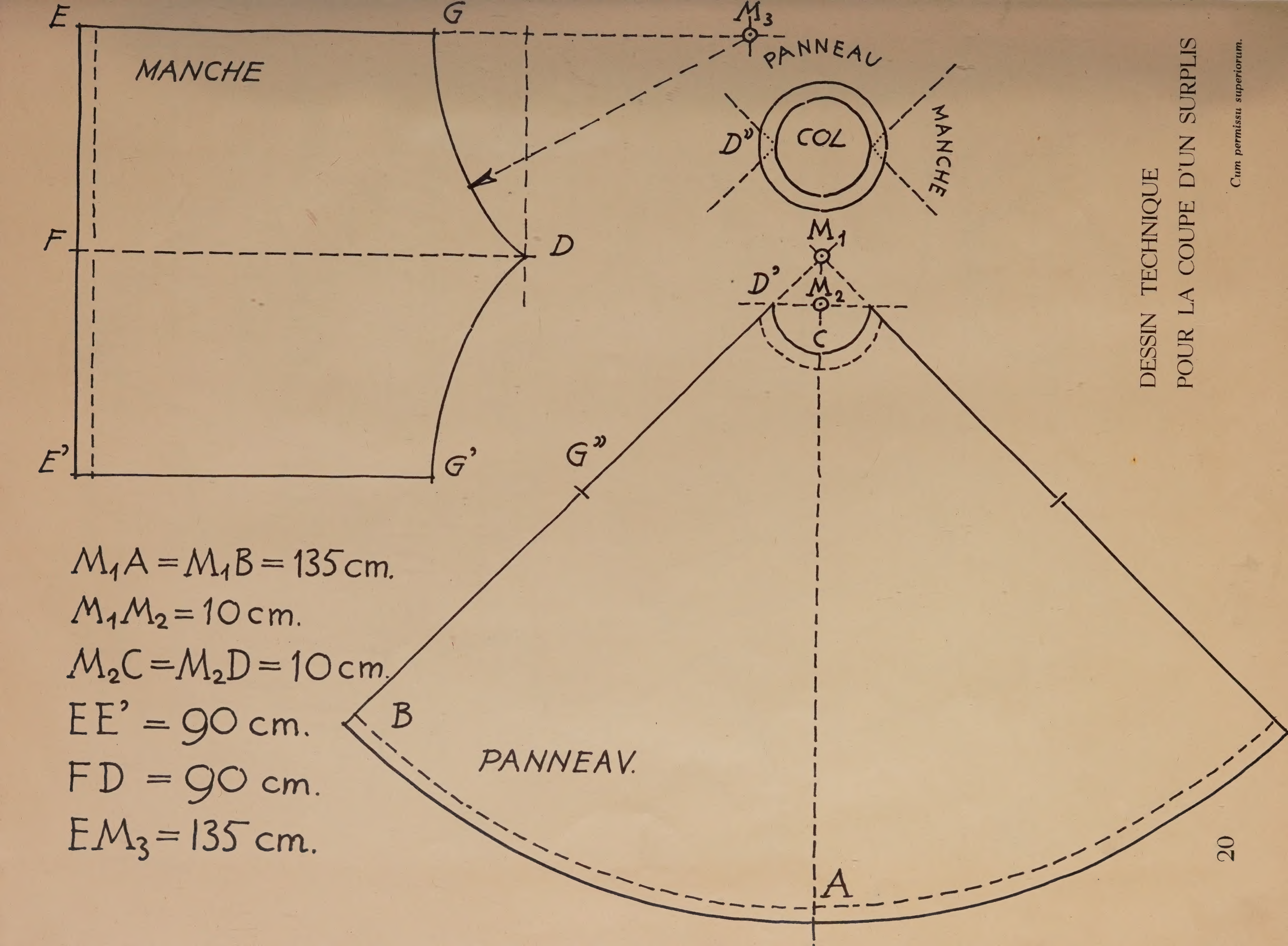
fronceraît en haut. La plupart des modèles en cours partent de ce principe (fig. 1 et 2).
On peut obtenir ces fronces par des coulisses (fig. 3), ou bien en les fixant, toutes faites, sur un empiècement. Tout le monde connaît ce modèle (fig. 4).
L'avantage de cette façon est qu'elle facilite l'addition des manches, qui s'ajustent des deux cotés. Un de ses défauts est la complexité. Cette structure est celle de nos chemises modernes, d'où un autre inconvénient : on y reconnaît ce vêtement profane. Mais le tort principal de ce modèle est de confondre deux types différents de vêtement.
On partira donc de l'autre type, qui est bien celui du surplis, vrai vêtement de dessus, drapé par conséquent autour du corps, encore que les manches, en s'y ajoutant, enlèvent une partie de ce drapé circulaire.
Le morceau d'étoffe au départ est alors un demi-cercle (fig. 5) qui donne toute l'ampleur nécessaire sans aucune fronce ou plis au cou (fig. 6). On est obligé, il est vrai, de couper pour cela cruellement la toile à travers le fil, sacrifice nécessaire pour pouvoir mieux respecter le type du vêtement. (La toile coupée en biais perd sa tenue ; on verra dans la suite comment y remédier).
Ce sont les manches qui poseraient maintenant une vraie difficulté, car un vêtement de ce type devrait en principe s'en passer. La solution de cette difficulté décidera en dernier lieu s'il est possible de maintenir la façon correspondante au type du vêtement.
Les manches ajoutées telles quelles au corps du surplis donneraient à l'aisselle un angle rentré qui, outre l'inconvénient de se déchirer facilement à l'usage, a surtout le désavantage de tirer en désordre les plis tombants (fig. 7). On évite l'un et l'autre en arrondissant légèrement l'emmanchure, qui se coudra pourtant à une fente droite du corps (fig. 8).
L'exécution de cette couture, droite contre courbe, dans de la toile, a toujours paru l'enfance de l'art à nos ouvrières. La coupe en est aisée, comme l'indiquera le dessin technique à la page 20. Pour un surplis pareil la toile peut être assez forte. Cela en fait un vêtement caractérisé en donnant de la tenue aux plis. C'est un abus certain de faire de ce vêtement une espèce d'ornement vaporeux qui prête à nos enfants de chœur cet air de sylphe et quasi-angélique, charme des goûts efféminés. Ce même goût a poussé à toujours raccourcir le corps et les manches, à remplacer même le peu qui reste par des dentelles.
La première considération qui doit faire revenir de ces exagérations est celle de la nature du surplis, en principe vêtement long. Il ne va pas toutefois jusqu'aux pieds parce que c'est un vêtement de dessus qui doit laisser voir celui de dessous. Cette petite marge ne doit qu'accentuer le caractère de vêtement de dessus ; laisser paraître la soutane jusqu'aux genoux et même jusqu'aux hanches est, je crois, une exagération à condamner comme une tendance profane propre à nos vêtements occidentaux et dont le vestiaire ecclésiastique a entendu se séparer.
La règle des mesures indiquées sur le dessin technique (p. 20) est que le bord du vêtement ne soit jamais à plus d'un pied (environ 33 cm) au dessus du sol, ce qui s'obtient en donnant au rayon du cercle sur lequel est construit le surplis les trois quarts de la taille complète de son porteur. Le module ou base de mesure, qui permet l'adaptation aux différentes tailles selon un système fixe, est donc d'un quart de la taille. Notre dessin le donne de 45 cm, c'est-à-dire que le porteur du surplis a 1 m 80. Pour une personne de 1 m 60 par exemple on partira d'un module de 40 cm.

Ajoutons une note pratique pour les sacristains qui se demanderont comment plier notre surplis. Le mieux est de respecter la direction verticale des plis qui se formeront d'eux mêmes. Non pas certes qu'il faille préparer ces plis au fer, ce qui serait les « tuer » d'avance ! Eviter de même tout empois ou amidon, mais laisser à elle-même une toile assez forte.
Fig. 9 : A plat (manches étendues).
Fg. 10 : En deux, suivant le milieu (les manches l'une sur l'autre).
Fig. 11 : Le corps en quatre et même en huit si la toile n'est pas trop forte. Les manches de même successivement en deux et en quatre.
Fig. 12 : Rabattre les manches pliées sur la pointe du corps.
Fig. 13 : Rabattre la moitié inférieure du corps sur la pointe et les manches. Conserver à plat.

Explication du dessin technique, page 20.
Le surplis est fait de quatre triangles de toile (M1, A. B.) qui réunis et déployés à plat formeraient un demi-cercle dont le rayon représente la taille du porteur diminuée d'un quart, soit 1 m 35 pour un homme de 1 m 80. Ces pièces sont jointes deux à deux selon les côtés droit-fil ou les lisières, pour former le panneau de devant et celui de derrière (d'un quart de cercle chacun). Chaque panneau aura donc une couture au milieu.
Le haut de chaque panneau est échancré suivant un demi-cercle de 10 cm de rayon, dont le centre M2 est à 10 cm en dessous du centre M1 du grand cercle d'en bas. Pour un enfant, il y aura lieu de diminuer proportionnellement ce cercle d'encolure.
Les manches, d'une largeur de deux fois 45 cm (quart de 1 m 80), ont sur le dessus (FD) 90 cm de long. Sur leur ligne de rencontre avec le panneau (DG), elles sont échancrées suivant un cercle dont le centre M3 est sur le prolongement du dessous de la manche à 1 m 35 de l'ourlet. On obtient de cette façon un angle droit, aussi bien à l'épaule (D) qu'à l'aisselle (G).
La jonction avec le panneau est faite de telle sorte que le dessus de la manche va jusqu'à l'ouverture du cou. Les épaules sont donc formées par les manches. L'introduction de ces deux épaules en coin rectangulaire entre les deux panneaux a pour effet de donner au col une forme plate tout autour. On achève alors celui-ci avec un anneau plat de 3 cm de large, posé sur l'extérieur du surplis. Le diamètre intérieur de cet anneau est de 20 cm, son diamètre extérieur de 26 cm.
Il est prudent de coudre en dessous un liséré qui empêchera que le col s'élargisse. Ce col doit passer juste autour de la tête.
Au bas du surplis et au bout des manches l'ourlet aura 3 cm de large.
Il est recommandé de ne coudre définitivement l'ourlet du bas qu'après un premier lavage. Il faut alors rectifier la ligne de ce bas suivant le cercle qui a son centre en M1 avec le rayon de 135 cm.
Non seulement le lavage rétrécit la toile d'à peu près 5 % dans le sens de la longueur (trame), mais la toile s'est allongée dans le sens du biais des coutures du coté. Le surplis ne tombera également de tout côté que si la courbure du bas suit exactement le cercle indiqué. Il est donc de première importance de soigner la ligne de cet ourlet.

Dom Hans van der LAAN, O.S.B.
Abbaye St-Paul d'Oosterhout (Hollande)


Fig. 1
Fig. 2
Fig. 3
Fig. 4
Fig. 5
Fig. 6
Fig. 7
Fig. 8
Fig. 9
Fig. 10
Fig. 11
Fig. 12
Fig. 13



DESSIN TECHNIQUE
POUR LA COUPE D'UN SURPLIS

Cum permissu superiorum.